# UHDE

DES MEISTERS GEMÄLDE

IN 285 ABBILDUNGEN





M 10 —

9. V. 08 b.

# UHDE

# KLASSIKER DER KUNST

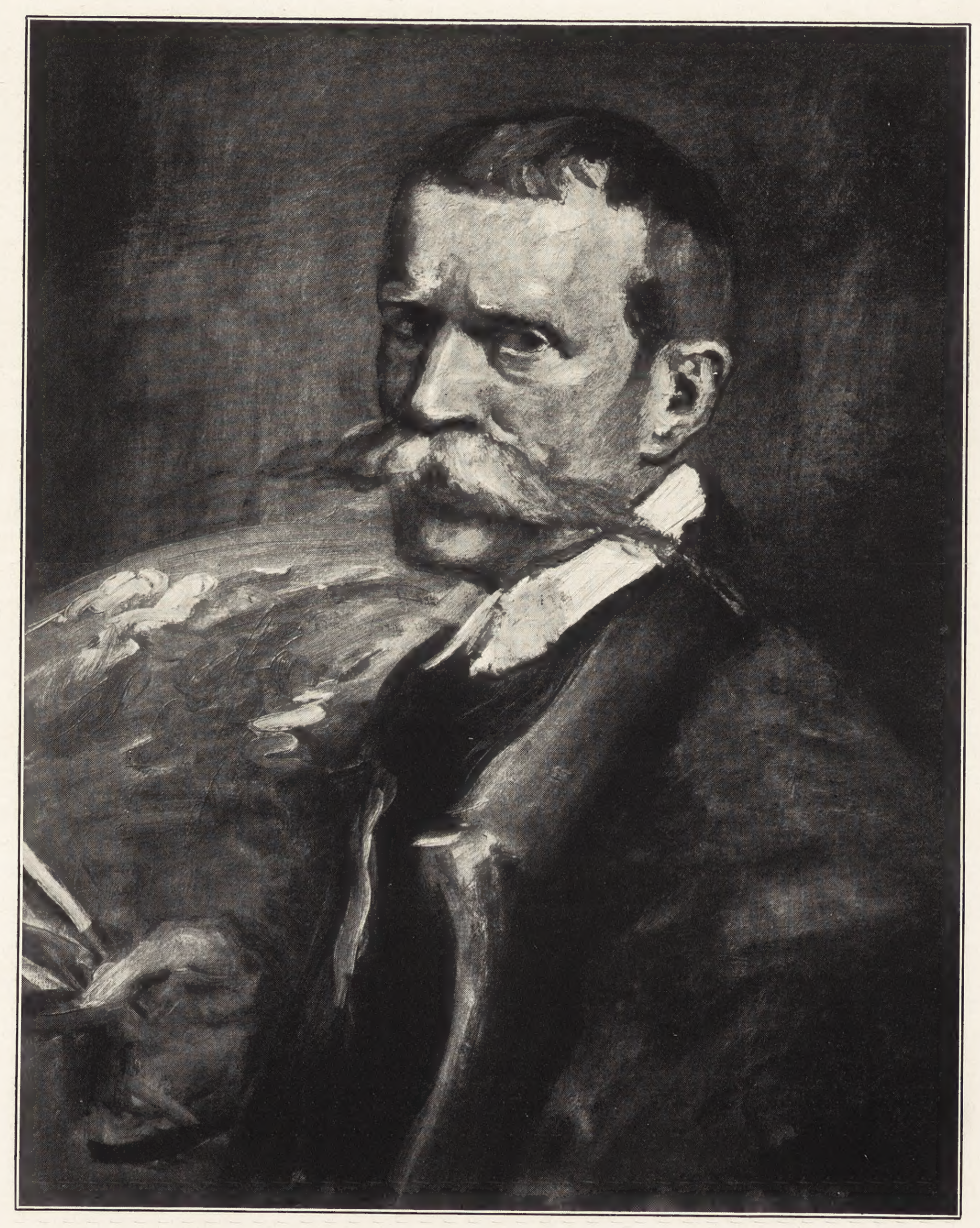
## IN GESAMTAUSGABEN

ZWÖLFTER BAND

# FRITZ VON UHDE

STUTTGART UND LEIPZIG
DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT
1908





*Dresden, Kgl. Gemäldegalerie

Auf Leinwand, H. 0,605, B. 0,485

Selbstbildnis Fritz von Uhdes

Portrait of the artist himself

1898

Portrait de l'artiste

# UHDE

## DES MEISTERS GEMÄLDE

IN 285 ABBILDUNGEN

HERAUSGEGEBEN

VON

HANS ROSENHAGEN




STUTTGART UND LEIPZIG

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT

1908

Von diesem Werk ist eine Luxusausgabe in hundert numerierten Exemplaren auf eigens dafür angefertigtes feinstes Kunstdruckpapier gedruckt worden. Der Preis des in einen vornehmen Lederband gebundenen Exemplars dieser Luxusausgabe beträgt 30 Mark

Druck der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart
Papier von der Papierfabrik Salach in Salach, Württemberg

# VORBEMERKUNG

Es mag den Anschein eines Wagnisses haben, einen unter „die Modernen“ zählenden, noch am Leben befindlichen Künstler der Oeffentlichkeit in dieser Sammlung als einen „Klassiker“ und damit als ebenbürtigen Genossen der größten Meister aller Zeiten vorzustellen. An Gründen dafür, daß es unmöglich sei, die Bedeutung eines der Gegenwart noch angehörenden Künstlers jenseits der zeitlichen Befangenheit klar zu erkennen und richtig einzuschätzen, ist allerdings kein Mangel. Aber haben diese Gründe wirklich für alle Fälle Gültigkeit? Ist es so ganz ausgeschlossen, den Wert von künstlerischen Leistungen, die unter den Augen des lebenden Geschlechts entstanden sind, mit Zuverlässigkeit zu bestimmen? Welch ein beschämendes Zeugnis für den Kulturzustand von heute würde darin liegen, müßte man diese Frage mit „Ja“ beantworten. Die zeitliche Befangenheit ist nie so groß, daß man nicht bis zu einem gewissen Grade unterscheiden könnte, ob ein Künstler die Bedeutung in seiner Zeit verschiedenen zufälligen, gerade ihm günstigen Umständen verdankt, oder ob jene auf Eigenschaften beruht, die ihn über diese Zeit, als einen starken Künder ihres Wesens, hinausheben. Und man unterscheidet nicht nur — man fühlt auch, ob ein Künstler Angelerntes und Zurechtgemachtes oder ob er Selbstempfundenes und sich selbst ohne Hinterhalt und Nebenabsichten gibt. Mit einem Wort: Die Erkenntnis von Echt und Unecht in der Kunst ist, unabhängig von Sympathien und Antipathien, unabhängig vom Geschmack der Zeit und von den Wandlungen der Mode, bei den gutwilligen Verständigen immer vorhanden, und es ist nur nötig, sie zu reinigen, zu stärken und zu befestigen, um zu einer richtigen Schätzung der Künstler und ihrer Werke zu gelangen. Bis zu einem gewissen Grade wird solche in der Gegenwart zudem durch zwei Umstände gefördert: durch das hastende Tempo des modernen Lebens, das so schnell Distanzen zu einzelnen Erscheinungen und zu ganzen Perioden schafft; sodann durch die Möglichkeit des Vergleichens mit der gesamten zeitgenössischen Kunstproduktion in den Ausstellungen.

Einem Künstler wie Fritz von Uhde, mit dessen Leistungen die öffentliche Meinung sich seit mehr als einem Vierteljahrhundert beschäftigt, steht man unter solchen Verhältnissen so frei von zeitlicher Befangenheit gegenüber, daß man sich wohl getrauen darf, die Bedeutung seines Daseins sub specie aeterni zu betrachten und einzuschätzen. Aus dem Für und Wider, mit dem seine Schöpfungen einst aufgenommen wurden, hat sich im Laufe der Jahre immer klarer die Erkenntnis entwickelt, daß er eine der eigenartigsten Erscheinungen der Gegenwart ist, und daß eine stattliche Zahl seiner Leistungen in ihrer Art, als Werke der Malerei wie als Persönlichkeitsäußerungen, Höhepunkte im künstlerischen Schaffen der Zeit vorstellen. Von der Einsicht aber, daß Uhde Vorbildliches geleistet, daß er in einem wesentlichen Teil seines Lebenswerkes unerreicht dasteht, bis zu seiner Anerkennung als „Klassiker“, also als eines, der in seiner Weise Mustergültiges geschaffen hat, ist in der Tat nur noch ein Schritt.

Uhdes sechzigster Geburtstag steht nahe bevor. Eine bessere Gelegenheit, die Mitwelt mit dem gesamten Werke des Künstlers bekannt zu machen und ihr diesen im vollen Umfange seiner Bedeutung als Individualität, als gestaltende Kraft und als Maler nahezubringen, konnte nicht leicht gefunden werden. Einen Künstler wie Uhde aber von Grund auf kennen lernen, heißt nicht nur zu einer verständnisvollen Würdigung seines Wertes gelangen, sondern auch ihn verehren und lieben lernen. In der Erweiterung des Kreises derer, die in ihm einen großen deutschen Meister bewundern, empfängt der Künstler sicherlich die ihm wertvollste Huldigung. In diesem Sinne wird das Uhdewerk allen Freunden der deutschen Kunst dargebracht.

Es dürfte mit Befriedigung aufgenommen werden, daß in dem vorliegenden Bande der „Klassiker der Kunst“ der Versuch gemacht worden ist, eine Veröffentlichung in dieser Sammlung auch mit einigen mehrfarbigen Wiedergaben von Bildern auszustatten. Der Verlag verstand sich gern zu dieser Neuerung, weil hier zum ersten Male die bei den Werken alter Meister ausgeschlossene Möglichkeit vorlag, die Wiedergaben im steten Vergleich mit den Originalen vor diesen im Atelier des Chemigraphen zu vollenden.

Um das Zustandekommen dieser Veröffentlichung haben sich außer dem Künstler selbst die Besitzer jener seiner Werke, die bisher noch nicht publiziert waren und daher jetzt erst reproduziert werden mußten, die größten Verdienste erworben. Ihnen sei hiermit für ihr Entgegenkommen der herzlichste Dank ausgesprochen. Ganz besonders verpflichtet aber fühlt sich der Herausgeber Herrn Adolf Bothe, dem Vertreter des Verlages, der sich der Beschaffung des Materials und der Grundlagen für die historische Darstellung mit nicht hoch genug anzuerkennender Hingabe und Sorgfalt gewidmet hat.

Berlin, Ende März 1908.

Hans Rosenhagen



* C. G. Hammer gez. J. Riedel lithogr.

Blick auf Schloß Wolkenburg, die Geburtsstätte Uhdes

# FRITZ VON UHDE

## SEIN LEBEN UND SEINE KUNST

Mehr und mehr bricht sich in Deutschland die Erkenntnis Bahn, daß die siebziger und achtziger Jahre des verflossenen Säkulums einen Aufschwung der heimatlichen Malerei gesehen, wie ihn die deutsche Kunst noch niemals erlebt hat. Selbst nicht in den Zeiten, da Dürer und Holbein auf Erden wandelten. Die Freude über die Tatsache wird allerdings ziemlich stark durch das Bewußtsein gedämpft, daß dieser Aufschwung damals eigentlich von niemand recht bemerkt worden ist, ja, daß man ihm förmlich entgegengearbeitet hat. Zum Glück sind die verschiedenen Widerstände, welchen die aufstrebende deutsche Malerei in jenen Jahren begegnete, nicht geeignet gewesen, deren Entwicklung aufzuhalten. Man möchte jene heute fast als nützlich bezeichnen; denn sie haben die einzelnen Künstlerpersönlichkeiten zu einem Kraftaufwand, zu einer Disziplin des Fortschreitens genötigt, die unter günstigeren Umständen kaum stattgehabt hätten. Und wenn unter dieser Situation einzelne Individuen auch schwer gelitten und die größten persönlichen Opfer gebracht haben, so förderte sie doch so etwas wie eine Zuchtwahl. Nur die ganz Starken waren ihr gewachsen und sind siegreich aus dem Kampfe mit ihr hervorgegangen, während viele andre nach den ersten Mißerfolgen wieder in die breiten Heerstraßen einbogen, die zwar nicht zu hohen künstlerischen Zielen, wohl aber zum Beifall der leicht befriedigten Zeitgenossen, zu großen Einnahmen, Aemtern und äußerlichen Ehren führen.

Die Wendung im allgemeinen Urteil über jene Starken ist nicht besonders plötzlich eingetreten. Sie ist vielmehr ganz langsam gekommen. Nicht wenig hat dazu der überaus schnelle Wechsel der Kunstmoden während der letzten zwanzig Jahre beigetragen. Richtung auf Richtung sah man erscheinen und wieder verschwinden. Nichts blieb als der Eindruck einer ungeheuern Kraftvergeudung und des Vielgestaltigen. Die Kunst selbst sah man nirgends gefördert, und indem man das Geleistete mit dem verglich, was war, gewann man allmählich die Ueberzeugung, daß die Schöpfungen, über die man sich einst geärgert, die man verlacht und verhöhnt hatte, doch Vorzüge und Qualitäten besaßen, die man an den Werken der Neuesten schmerzlich vermissen mußte. Man begann einzusehen, daß man nicht nur sich geirrt, sondern einfach ungerecht gehandelt hatte. Denn worüber war man damals in Empörung geraten? Daß diese Maler gewagt, die Natur jenseits eines akademischen Schemas zu sehen, und sich bemüht hatten, die Stimmungen und die Ideen der Gegenwart zum Ausdruck zu bringen. Sie waren damit doch nur dem Beispiel gefolgt, das die großen Meister aller Zeiten gegeben. Man selbst aber war in allerlei romantischen Einbildungen befangen gewesen und hatte das zeitlich Bedingte der alten Kunst für das Wesen der Kunst überhaupt gehalten. Je deutlicher man diesen Irrtum erkannte, um so klarer wurde man sich darüber, daß man eine herrliche deutsche Malerei hatte blühen gesehen, ohne sich im geringsten um sie zu kümmern. Glücklicherweise war die Blüte noch nicht ganz vorüber. Viele der Künstler, die man zu der Zeit, da sie ihre köstlichsten Werke geschaffen, mit absoluter Nichtachtung gestraft hatte, waren noch am Leben. Von den damaligen Unterlassungssünden konnte also einiges wenigstens gutgemacht werden. Böcklin war einer der ersten, die man zu ehren begann. Seine Romantik, sein Verhältnis zur Renaissancekunst brachten schnelle Beziehungen. Dann kam Thoma an die Reihe, der viel Verwandtes mit dem Schweizer Meister besaß, aber doch schon Verbindung mit der besten neueren Malerei gesucht hatte. Ihm folgte Leibl; von diesem gelangte man zu Liebermann. Später rückte Trübner heran, und mit ihm trat dann der Kreis um Leibl in das Licht der öffentlichen Gunst. Nur einer ist bei dieser großen nachträglichen Anerkennung etwas stiefmütterlich behandelt worden: Fritz von Uhde, der doch so tapfer mit all den andern in der vordersten Reihe gekämpft hatte, und von dessen Werken man wohl behaupten darf, daß sie zu den besten gehören, welche die neuere deutsche Malerei hervorgebracht.

Das hat natürlich seine Gründe. Diese liegen zum Teil darin, daß Uhde bereits in den achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts dank dem allgemeinen Interesse, das er mit dem Inhaltlichen seiner Bilder erregte, als erster aus der Garde der großen neueren deutschen Maler, wenn nicht Anerkennung so doch Beachtung im reichsten Maße gefunden hat. Man fühlte sich daher vielleicht ihm gegenüber nicht in so drängender Schuld wie bei den andern. Von entscheidenderem Einfluß aber scheint doch wohl seine Stellung innerhalb der Münchner Kunst gewesen zu sein. Uhde ist der einzige von allen diesen Malern, die eine neue Kunst suchten und fanden, der München treu geblieben ist, obwohl er seine Kunstideale jahrelang allein gegen den übermächtigen Genius loci verteidigen mußte. Umgeben von Genossen, die nichts oder doch nur wenig mit ihm gemein hatten, ist er in eine eigentümlich isolierte Stellung geraten, die ihm zwar ein ehrenvolles Relief verlieh, ihn aber doch etwas der allgemeinen Anerkennung, dem Bereiche der höchsten Bewunderung entrückt hat. Man kann es Uhde gar nicht hoch genug anrechnen, daß er sich dem Münchner Kunstbetriebe stets ferngehalten. Nichts hätte ihn gehindert, seine künstlerischen Erfolge ebenso auszunutzen wie manche andre Kollegen mit berühmten Namen.

Aber ihm war die Kunst viel zu sehr Herzenssache, als daß er ein Geschäft daraus hätte machen mögen. Außerdem würde es dem Sinn der von ihm vertretenen Anschauungen vollkommen widersprochen haben, sie in ein Schema oder in irgendeine Methode zu bringen. Denn wenn Uhde auch immer bemüht gewesen ist, seiner Kunst inhaltlich eine tiefere Bedeutung zu geben, so ist sie ihrem Charakter nach doch durchaus empirischer Natur und lebt von den Entdeckungen, die er von Fall zu Fall in der Wirklichkeit macht. Für diese Art fehlt es in München ein wenig an Verständnis. Nicht aus Mangel an künstlerischer Einsicht, sondern weil man in der süddeutschen Kunstmetropole der praktischen Gewohnheit huldigt, alle künstlerischen Errungenschaften sogleich auf eine Formel zu bringen, die eine nützliche Verwendung ad infinitum gestattet. Diese Gewohnheit hat München als Kunststadt groß, es zur Bewahrerin vieler wertvoller künstlerischer Traditionen gemacht; ist anderseits aber auch der Grund dafür, daß man dort jeden Fortschritt nur bis zu einer gewissen Grenze gelten läßt und eine Weiterbewegung häufig deshalb nicht mehr beachtet, weil sie den durch Erlangung der Formel gemachten Gewinn in Frage stellen könnte. Der Wille zur Tradition zwingt alles, selbst die Individualität des Künstlers zur Beständigkeit und verhindert bis zu einem bestimmten Grade die Weiterentwicklung einer Richtung oder die einer Persönlichkeit. Daß diese Sachlage bestimmte Vorteile, zum Beispiel einen einheitlichen Charakter der Münchner Kunst, ein seines Ausdrucks und seiner Wirkung sicheres Handwerk, einschließt, ist ohne weiteres zu begreifen; aber sie bildet auch die Erklärung dafür, daß alle die Künstler, denen an ihrer Weiterentwicklung gelegen, die nicht daran denken, immer und ewig dasselbe zu machen, denen sozusagen die absolute künstlerische Bewegungsfreiheit teuer ist, sich, nachdem sie alles Lernbare erlernt, meist aus München entfernen, um „Werdende“ bleiben zu können. So haben viele, die einst Schulter an Schulter mit Uhde gekämpft, den gefährlichen Boden Isarathens verlassen. Er ist allein zurückgeblieben und hat sich so tapfer gegen den Münchner Geist behauptet, daß er eigentlich gegen die eben ausgesprochenen Behauptungen zeugen würde, wenn er nicht eben die rühmliche Ausnahme einer Regel vorstellte.

Nichts bezeugt stärker die hohe Künstlerschaft Uhdes, als daß er sich mit allen Kräften dagegen gewehrt, für einen Spezialisten genommen zu werden. Wenn sein Name auch für immer mit dem von ihm geschaffenen Genre des modernen religiösen Bildes verbunden bleiben wird — er hat sich in diesem Genre nicht erschöpft, sondern unermüdlich nach neuen künstlerischen Problemen und deren Lösungen gesucht. Sein Lebenswerk weist, wie das fast jedes modernen Künstlers, zahlreiche Wiederholungen auf; aber durchaus keine Selbstkopien. Stets hat er sich einem wiederholten Motiv von einer andern Seite genähert, um eine selbständige und freie künstlerische Leistung hervorzubringen. Und es gibt kein Gebiet der Malerei, auf dem er sich nicht mit Erfolg betätigt hätte. Freilich ist ihm nicht auf jedem davon Förderung zuteil geworden. Besonders bedauerlich bleibt das für den ausgezeichneten Porträtisten, der in Uhde steckt und dessen Kräfte niemals ausgenutzt worden sind. Immerhin darf man trotz alledem behaupten, daß der Künstler die ihm von seiner Anlage zugewiesene Mission so vollkommen erfüllt hat wie nur irgendeiner der großen Meister, die vor ihm und mit ihm da waren. Und Uhde besitzt außerdem ganz besondere Verdienste. Er gehört nicht nur zu den Befreiern der deutschen Kunst von dem Zwange mißverstandener akademischer Traditionen — er hat auch als erster der Stimmung einer neuen Zeit künstlerischen Ausdruck gegeben oder doch wenigstens ihr Geltung verschafft. Denn wenn Liebermann auch die gleichen Ziele verfolgte, so war ihm doch zunächst



Dresden, Konsul Chrambach — H. 0,205, B. 0,27

Studie (Plätterin). Kohlezeichnung

die Wirkung in die Weite versagt, weil er verschmähte, das Publikum an der Stelle zu packen, wo es allein noch empfindlich geblieben, am Gefühl. Uhde scheute sich nicht, dieses in Bewegung zu setzen, um Propaganda für die Anschauungen zu machen, denen er huldigte. Selbstverständlich folgte er dabei weniger der Ueberlegung als seiner persönlichen Neigung und Ueberzeugung. So hoch er die künstlerische Idee an sich einschätzte — er sah nicht ein, warum sie nicht in den Dienst einer geistigen gestellt werden dürfe; warum in einem Kunstwerk nicht Dinge zur Sprache gebracht werden sollten, die außerhalb der bloßen Wahrnehmung liegen. Hatte die Kunst darunter gelitten, daß sie jahrtausendelang in der Frone des Kultus gestanden, daß sie Heldentaten der Großen verherrlicht oder der Prachtliebe und dem Reichtum zum Ausdruck verholfen hatte? Wer durfte dekretieren: Es ist den Künstlern verboten, zu erfinden und zu gestalten? Es kam doch immer nur auf die Leistung an. Der Ruf nach Wahrheit, den die Künstler in Frankreich ausgestoßen und den ihre deutschen Kollegen aufgenommen hatten, bezweckte doch nicht die Ausschaltung jeder Phantasieerregung — er sollte lediglich zu einer Abwendung von dem akademischen Schema, zu einer Rückkehr zur Natur und deren voraussetzungsloser Beobachtung auffordern. Nur krasser Unverstand kann von dem nach Wahrheit strebenden Künstler verlangen, daß er seine Individualität, seine Anlagen, seine Neigungen völlig aufgebe, um die Natur so darzustellen, wie sie in Wirklichkeit ist. Wer vermag das überhaupt? Selbst der literarische Vorkämpfer dieser Wahrheitsbewegung in Frankreich, Emile Zola, bekennt, daß er in einem Gemälde nicht das Gemälde suche, sondern den Menschen. Er sagt: „Es gibt in einem Werk nach meiner Meinung zwei Elemente: das wirkliche

Element, das die Natur ist, und das individuelle Element, den Menschen. Das wirkliche Element, die Natur, ist beständig, immer dasselbe, gleichbleibend für alle Welt; ich würde sagen, es könnte als gemeinsamer Maßstab für alle geschaffenen Werke verwendet werden, wenn ich zugäbe, daß es einen gemeinsamen Maßstab geben könnte. Das individuelle Element, der Mensch, ist im Gegenteil wechselnd bis ins Unendliche. So viele Werke es gibt, so viele verschiedene Geister haben sie geschaffen. Wenn das Temperament nicht da wäre, würden alle Gemälde mit Notwendigkeit Photographien sein. — Das Wort ‚Realist' bedeutet in meinen Augen nichts; denn es will das Wirkliche höher stellen als das Temperament. Arbeite wahr, dann spende ich Beifall. Arbeite aber individuell und lebhaft, und ich spende stärkeren Beifall." Leidet denn Rembrandts Künstler- und Malerreputation darunter, daß in seinen Bildern erzählt wird und daß der Inhalt dieser Erzählungen von stärkster Wirkung auf das Gefühl des Betrachtenden ist? Scheint dieser wundersamste aller individuell Schaffenden nicht noch größer und bedeutender dadurch, daß seine Malerei das gibt, was hinter den Erscheinungen liegt, die geistigen Mächte und die ewig bewegliche Seele? Wenn Liebermann, dessen Vorbild einst von großem Einfluß auf Uhde war, mit Wort und Tat die Ansicht vertritt, daß der Maler nur für das Auge schaffen dürfe, nur das wiedergeben solle, was er gesehen und beobachtet, daß es nicht seine Aufgabe sei, zu erzählen, so hat er für sich zweifellos recht, weil seine Anlage diesen Forderungen vollkommen entspricht. Aber sicherlich hat ein andrer, der in seinen Malwerken seine Phantasie und seine Empfindung zum Ausdruck bringt, weil er zufällig phantasie- und gemütvoll ist, nicht weniger recht. Es handelt sich nur darum, ob seine künstlerischen Mittel dazu ausreichen und ob er mit seiner besonderen Anlage nicht eine unkünstlerische Richtung verfolgt. Indem Uhde sich die Freiheit nahm, seinen realistischen Darstellungen einen geistigen Inhalt zu geben, produzierte er nicht nur individuelle Werke, Schöpfungen, in denen er sein ureignes Empfinden bezeugte, sondern erwies sich auch als ein Wohltäter für die Kunst. Denn weil er mit seinen Bildern etwas darstellte, was das Publikum zum Nachdenken brachte, erreichte er, daß es sich um seine künstlerischen Mittel und damit um die Absichten einer der Menge bis dahin unverständlich, ja verabscheuungswürdig gebliebenen neuen Kunst zu kümmern begann. Und damit war sehr viel gewonnen. Man kann wohl sagen, daß durch Uhdes Vorgehen das Schicksal der neuen Kunstbewegung



Kohlestudie

in Deutschland entschieden worden ist, daß er der Anerkennung aller jener Maler, die im Augenblick vielleicht höher geschätzt werden als er — ob mit Recht oder Unrecht, bleibe dahingestellt — in wirksamster Weise vorgearbeitet hat.

Die Kunstbewegung, die in Uhde ihren Vorkämpfer fand, wurde in den achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts kurzweg als Naturalismus bezeichnet. Diese Bezeichnung hat heut jede Berechtigung verloren; denn man hat im Laufe der Zeit erkannt, daß die Maler von damals ebensowenig die Natur an sich geschildert haben wie alle übrigen Maler, daß auch sie nur ihre Vorstellungen von der Natur, nicht diese selbst zur Darstellung zu bringen vermocht. Was in jenen Jahren naturalistisch anmutete, war lediglich der Gegenstand, aber doch auch nur als Gegensatz. Denn unmittelbar vor dem Einsetzen jener Bewegung hatte das historische Genre und die festliche Renaissancemode geherrscht, und man geriet außer sich, daß nun plötzlich Erscheinungen gemalt wurden, die höchst alltäglich, ja sogar häßlich und gewissen Kreisen widerwärtig waren. Aus Standesbewußtsein oder Ueberhebung protestierte man gegen die Gestalten der Arbeit und der Armut, die plötzlich in Scharen in den Bildern anrückten. Natürlich ohne Erfolg; denn die Bewegung in der Kunst war durchaus nicht willkürlicher Art, sondern stand in innigstem Zusammenhang mit der großen sozialen Bewegung, die in den siebziger Jahren des neunzehnten Säkulums eingesetzt hatte. Das große Mitleid mit den Enterbten des Glücks war erwacht. Man begann sich um ihre Welt zu kümmern, und die Künstler entdeckten darin Schönheiten, die dem Volke nahezubringen sie verlangte. Daß sie dafür Revolutionäre gescholten wurden, war ein Unrecht; denn in Wahrheit suchten sie die Gegensätze auszugleichen. Es sollte nicht mehr das Vorrecht der höheren Stände und des Reichtums sein, die Künstler zu Taten anzuregen — auch das arbeitende und leidende Volk sollte erfahren, daß sein Dasein schönheitsdurstige Augen zu reizen vermochte. Nur aus einer mißverständlichen Auffassung dieser Bestrebungen sind die Künstler, die sie vertraten, Naturalisten genannt worden, ja sogar in den Verdacht gekommen, dem Anarchismus zu huldigen. Die Entrüstung des in seinen heiligsten Gefühlen gekränkten Publikums von damals wirkt um so komischer, als dieses selbe Publikum sich begeistert zeigte für Rubens, Rembrandt, Brouwer und andre große Meister der Vergangenheit, die ungleich naturalistischere, derbere Szenen und oft fragwürdigere Existenzen geschildert haben als die Armeleutmaler jener Jahre.

Uhde griff in diese unerquickliche Situation sehr eigenartig ein. Er hatte die Phasen der Entwicklung von der falschen Renaissance bis zum realistischen Freilichtbilde sehr schnell durcheilt, weil er in ziemlich vorgerückten Jahren mit der gereiften Erkenntnis und der ohne viel Umwege zum Ziele strebenden Kraft des Mannes erst zur Kunst kam. Ueber seine Fähigkeiten klar und seiner Mittel gewiß, zögerte er nicht einen Augenblick, mit seiner Kunst das auszusprechen, was ihm am Herzen lag. In ihm, dem Sohne eines hohen kirchlichen Verwaltungsbeamten, dem früheren Offizier, der während des Deutsch-Französischen Krieges dem Tode mehr als einmal ins Auge gesehen, steckte ein aufrichtig frommer Sinn, der zur Grundlage ein intensives Gefühlsleben hatte. Der Gedanke, als Maler etwas für die Hebung des allgemeinen religiösen Bewußtseins zu tun, reizte ihn mächtig. Aber dem durch die schwächlichen und äußerlichen Nachfolger der deutschen Nazarener völlig diskreditierten Kirchenbilde sich zuzuwenden, schien ihm, der seine Erlebnisse und Beobachtungen vor der Wirklichkeit für sein bestes künstlerisches Besitztum hielt, ganz unmöglich. Da kam ihm der Vater so vieler glücklicher Entdeckungen und der Freund aller ehrlich strebenden Künstler, der Zufall, zur Hilfe. Uhde gelangte einmal in eine Dorfschul-

stube, in deren Mitte auf einem Stuhl ein freundlicher Pfarrer saß, dem von Eltern und Geschwistern die Kleinen zugeführt wurden. Die Art dieses Mannes, sein anmutiges Plaudern mit den Kindern und deren Zutraulichkeit zu dem ihnen bis vor wenigen Augenblicken gänzlich Fremden, gab ihm plötzlich die Idee, daß hier das Bibelwort zur Wirklichkeit geworden sei: Lasset die Kindlein zu mir kommen! Christus wandelt noch immer unter den Menschen. Man muß ihn nur erkennen können. Uhde empfand es als Gewissenszwang, die Szene so zu malen, wie er sie gesehen hatte. Nur daß er an Stelle des jungen Geistlichen den setzte, den er in jenem erkannt hatte. Es schien ihm selbstverständlich, daß der Christus, der unter diese Dörfler trat, nicht der schöne imposante, sich pathetisch bewegende Gottessohn der Italiener sein dürfe, sondern daß er ihm etwas geben müsse von dem Aussehen jenes schlichten Dieners der Kirche. Und er hat damit zweifellos das Rechte getroffen. Vor allem ist es ihm gelungen, der germanischen Auffassung von dem irdisch-himmlischen Vertreter der göttlichen Liebe so nahe wie möglich zu kommen. Seit Rembrandt ist ein Christus von dieser tiefinnerlichen und reingeistigen Auffassung nicht gemalt worden. Das Publikum von damals zeigte freilich für die feine Absicht Uhdes sehr wenig Verständnis. Man konnte durchaus nicht begreifen, warum der Maler die ehrwürdige Gestalt des Begründers der christlichen Religion in Verbindung brachte mit modernen Menschen, noch dazu mit so armseligen. Und ganz empört zeigten sich die kirchlich gesinnten Kreise, die hinter diesem ungewohnten Christustypus ein Attentat auf geheiligte Traditionen und das Ansehen der Kirche vermuteten. Diese Entrüsteten hatten offenbar vergessen, daß sie das, was sie Uhde zum Vorwurf machten, bei Dürer, Veronese, Rembrandt und vielen andern großen Meistern der Vergangenheit in aller Gemütsruhe hinnahmen, ja ehrlich bewunderten. Immerhin brachten die heftigen Diskussionen, zu denen Uhdes Bild „Lasset die Kindlein zu mir kommen!" den Anlaß gab, den Vorteil, daß man nicht nur auf die Idee Uhdes, sondern auch auf die von ihm vertretenen künstlerischen Anschauungen zu achten begann. Das Für und Wider verstummte umso weniger bald, als der Künstler auf dem in jenem Bilde eingeschlagenen Wege weiterschritt und es vielleicht nicht in der Empfindung, ohne Frage aber im Künstlerischen übertraf. Uhde ist durch den Erfolg jenes Bildes gewissermaßen genötigt worden, die Rolle des Begründers einer neuen Richtung in der religiösen Malerei in aller Form zu übernehmen. Freilich würde er es nie weit gebracht haben, wenn bei ihm nicht die erforderliche Veranlagung vorhanden gewesen wäre. Aus dieser heraus ist es ihm gelungen, aus einem Einfall eine Tat, aus einer Ueberlegung eine Weltanschauung zu machen. Und sicher ist es, daß dem lyrischen Grundzug in Uhdes Wesen keine bessere Gelegenheit zur Betätigung hätte geboten werden können als auf dem Gebiete der religiösen Malerei. Denn die Bibel wäre nicht das Buch der Bücher, wenn sie nicht alle Situationen des Lebens, alle Gefühle des Menschenherzen, alle Gebiete des Denkens und Wollens umschlösse, die nur neu gedeutet und aufgeschlossen zu werden brauchen, um die Menschheit immer wieder in tiefster Seele zu bewegen, zu trösten und zu erheben.

Indem Uhde die Idee des von ihm geschaffenen neuen religiösen Bildes weiter ausbaute und einer Eingebung so das Aussehen einer höheren Absicht gab, hatte es zunächst wohl den Anschein, daß auch die künstlerische Tendenz seiner Bilder etwas Zufälliges sei. Wenigstens konnte man sich vorstellen, daß Uhdes religiöse Bilder, auch dunkel gemalt, an Wirkung nichts einbüßen würden. Das ist jedoch nur scheinbar wahr; denn die Freilichtmalerei spielt in den Schöpfungen des Künstlers ohne Zweifel eine viel wichtigere Rolle, als für gewöhnlich angenommen wird. Sie

steht mit dem lyrischen Empfinden Uhdes in innigstem Zusammenhang. Das Wesen des Künstlers spricht sich in seinem ganzen Lebenswerk niemals in Kontrasten, sondern immer nur in Stimmungen aus. Alles Dramatische, das nicht denkbar ist ohne Gegensätze, ist ihm fremd. Dazu kommt eine starke Wahrheitsliebe, die auch der Phantasie kein Herumschweifen gestatten mag. Unter diesen Umständen mußte Uhde die von Frankreich her importierte Freilichtmalerei besonders sympathisch sein. Erlaubte sie ihm doch zart und zugleich wahr zu sein, hatte sie doch etwas Verklärendes und Anziehendes, ohne daß er der Natur Gewalt anzutun brauchte. Außerdem brachte das Licht, indem es auf seinem Wege stets Widerstände zu überwinden hat, Handlung in seine Bilder. Und welche symbolische Kraft wohnt gerade dem Lichte inne! Man braucht nur an Rembrandt zu denken, um sich dessen bewußt zu werden. Das Licht und seine wundersame Macht über die Erscheinungen der irdischen Welt ist das Thema aller Uhdeschen Bilder. Ein echt malerisches Thema, dessen Abwandlungen immer interessant bleiben werden. Es ist nicht zuviel behauptet, wenn man von Uhde sagt, daß er der einzige deutsche Künstler ist, der die Probleme der Hell- und Freilichtmalerei nach allen Richtungen mit unerschütterlicher Konsequenz behandelt und in seinem Lebenswerke mehr Lösungen solcher Probleme aufzuweisen hat als irgendein andrer Maler. Diese Beharrlichkeit im Verfolgen eines einzigen künstlerischen Zieles läßt ihn neben Liebermann vielleicht weniger beweglich als diesen erscheinen; aber auf ihr beruht seine Stärke, seine Originalität und nicht zum wenigsten seine lange künstlerische Jugend; denn die Aufgabe, die er sich gestellt, ist nie zu erschöpfen und muß einen Maler von Initiative — und als solcher hat Uhde sich zeitlebens gezeigt — immer wieder zu neuen, noch nie dagewesenen Taten reizen. In diesem Sinne ist die Lichtmalerei des Künstlers nichts Zufälliges, sondern der Ausdruck seines Wesens, eine persönliche Ueberzeugung. Und er hat seine künstlerischen Bestrebungen volkstümlich gemacht, weil er sie mit dem deutschen Empfinden in Uebereinstimmung zu bringen wußte. Er kam dem Publikum nicht als falscher Franzose, sondern als guter Deutscher, zu dem es bald Zutrauen gewann. Den ausgezeichneten Maler in Uhdes Bildern verstanden und schätzten zu Anfang nur sehr wenige; aber ungemein viele begriffen, daß da ein Künstler war mit der Absicht, etwas Tiefes und Poetisches zu sagen. Und wenn man auch über die Häßlichkeit seiner Modelle schalt und nicht einzusehen vermochte, warum er gerade das armseligste Volk für seine Darstellungen bevorzugte, so hatte man doch Anerkennung dafür, daß der Künstler Rapport mit den Herzen suchte, indem er Szenen malte, die im Sinne nicht alltäglich waren.

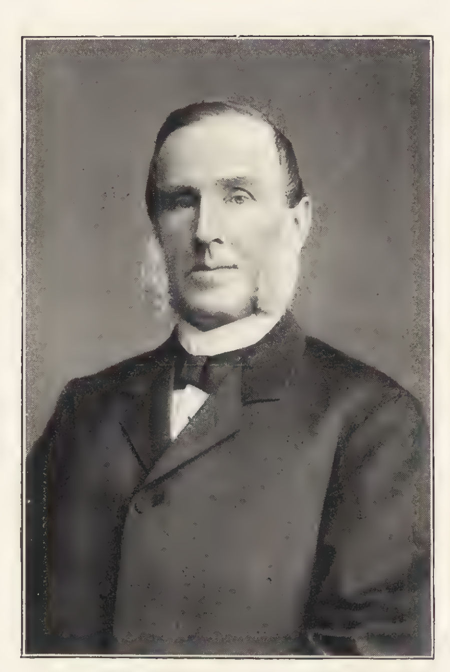
Nachdem Uhde durch sein Vorgehen der von ihm und vielen andern Malern vertretenen Kunstrichtung höchst erfolgreich Bahn gebrochen, haben einige seiner Kollegen von damals behaupten wollen, die Art, wie er sich die Gunst des Publikums gewonnen, sei unkünstlerisch, sei eine kluge Spekulation auf das immer leicht zu überrumpelnde „deutsche Gemüt“ gewesen. Das ist weniger ein Angriff auf Uhdes Kunst als auf seine Persönlichkeit und als solcher ungemein töricht. Denn um in der Weise, wie Uhde es getan, auf das Gemüt des Volkes zu wirken, muß man eben doch Gemüt haben. Und seit wann ist es den Künstlern verboten, gemütvoll zu sein? Was man an Dürer und Rembrandt respektiert, ist doch bei einem modernen Maler nicht einfach eine Nichtswürdigkeit. Immerhin kommt es doch darauf an, in welcher Richtung ein Maler gemütvoll ist. Zwischen einem Uhde, der dem religiösen Bilde einen neuen, zeitgemäßen Inhalt und Ausdruck gab, und dem Maler, der mit einer „Zerbrochenen Puppe“ auf das „Gemüt“ des großen

Publikums spekuliert, ist ein ebenso großer Unterschied wie zwischen den Leuten, die dieses Bild, und denen, die Uhdes Schaffen bewundern, oder wie zwischen den Musikfreunden, die Beethoven und Bach zu schätzen wissen, und denen, deren Empfindung am lebhaftesten auf einen Gassenhauer reagiert. Welcher alte Meister hätte sich geschämt, den Vorteil zu benutzen, mit seinem Bilde auf die Andacht, das Mitgefühl oder gar auf die Vaterlandsliebe derer zu wirken, die es ansehen konnten? Schließlich gehört auch zum Landschaftsmalen Gemüt; und ebenso muß der, welcher sich an einem Landschaftsbilde erfreut, solches besitzen. Sonst hat er eben nicht das geringste Interesse an der Schöpfung des Künstlers. Gemüt zu haben ist für einen bedeutenden Künstler keinesfalls ein Nachteil; denn damit erhöht sich seine Wirkung in die Weite. Und welcher Künstler hätte nicht die Sehnsucht, von möglichst vielen und möglichst lange verstanden und geschätzt zu werden! Wenn der Besitz von Gemüt dazu helfen kann, sollte man nicht verächtlich davon sprechen. Uhdes Kollegen hätten vor allem Ursache, ihm dankbar zu sein, weil er mit seinem Schaffen bewiesen, daß die von ihnen vertretenen künstlerischen Anschauungen den Maler nicht hindern, große Gedanken und tiefe Empfindungen zum Ausdruck zu bringen, und daß man in einem Bilde wahr und innig zugleich sein könne. Und um sich zu überzeugen, ein wie großer Künstler Uhde, trotz seiner angeblichen Spekulation auf die schlechten Instinkte des Publikums, war und ist, braucht man nur einen Blick auf die Erzeugnisse seiner Nachahmer in Deutschland und Frankreich zu werfen, von denen keiner auch nur annähernd den Bildinhalt künstlerisch so tief zu durchdringen vermocht hat wie er. Ihnen fehlte aber nicht nur die reife Meisterschaft ihres Vorbildes, sondern auch dessen starke Persönlichkeit. Bei ihnen erscheint unwahr, künstlich und gemacht, was bei Uhde natürlich und selbstverständlich wirkt. Von hier aus läßt sich am besten feststellen, daß dessen gemütvolle und poetische Art ein integrierender Bestandteil seiner Individualität ist. Wie unüberlegt, ihm diese zum Vorwurf machen zu wollen! Man sollte froh sein, daß da ein Maler ist, der mit seinem Lebenswerk bezeugt, wie wenig Berechtigung die Behauptung gewisser Gegner fortschrittlicher Bestrebungen von der Herzensarmut der modernen Künstler hat.

Einen weiteren Beweis dafür, daß Uhde sich seine Stellung in der deutschen und zeitgenössischen Kunst mit den respektabelsten Mitteln errungen, bildet die Aufnahme, die man seinen Bildern in Frankreich bereitet hat. Dieselben Kritiker, die Leibl, Liebermann und Kuehl anerkannt haben, bevor irgendein deutscher Kritiker überhaupt gewagt hätte, für sie einzutreten, zögerten nicht einen Augenblick, Uhdes religiöse Bilder bei ihrem Erscheinen im „Salon" mit der größten Begeisterung aufzunehmen. Es ist doch nicht gut möglich, sie in Ansehung des deutschen Gemüts in diesen Bildern für befangen zu halten. Sie fanden die darin offenbarte Kunst bemerkenswert und fühlten die größte Achtung vor der Persönlichkeit, die sie mit jener kennen lernten. Was man auch gegen die Franzosen sagen mag — das eine läßt sich nicht bestreiten, daß sie in Sachen der Kunst sehr viel feinfühliger sind als die Deutschen im allgemeinen. Einen falschen Ton in Uhdes Kunst würde man diesem nicht haben durchgehen lassen. Sie fanden, wie es in der Tat auch ist, Absicht und Ausführung, Idee und Kunst, Gefühl und Malerei gleich gut und in Uebereinstimmung.

* * *

Des Künstlers Lebens- und Entwicklungsgang ist in seinen Anfängen sehr merkwürdig. Fritz von Uhde ist am 22. Mai 1848 in Wolkenburg im Königreich Sachsen geboren. Sein Vater war der Jurist Bernhard von Uhde, der im Jahre 1883 als Präsident des Evangelisch-Lutherischen Landeskonsistoriums in Dresden starb; seine Mutter eine geborene Nollain. Von der frühen Jugend des Künstlers ist nicht viel zu berichten. Die verschiedenen Versetzungen des Vaters machten mehrfachen Schulwechsel erforderlich. Den Hauptteil seiner Ausbildung empfing der junge Uhde im Zwickauer Gymnasium und in der Vitzthumschen Gymnasialanstalt zu Dresden. Als er 1866 sein Abiturientenexamen bestanden hatte, wünschte der Vater, daß er, wie er selbst, sich dem Jus zuwenden möchte. Allein der junge Mann hatte gerade in dieser Zeit eine so leidenschaftliche Neigung für die Kunst gefaßt, daß über seine Zukunft anders beschlossen werden mußte, zumal kein Zweifel bestand, daß diese Neigung im väterlichen Hause gewissermaßen großgezogen war. Die ganze Familie dilettierte. Vater, Mutter und Schwestern malten. Ein als Zeichenlehrer nach Zwickau verschlagener und ursprünglich wohl recht begabt gewesener Künstler namens Karl Mittenzwei — er hatte in Belgien seine Studien getrieben — erteilte den Uhdeschen Kindern Unterricht und hatte sich des Jungen besonders angenommen. Dazu kam, daß der Vater, stolz auf das bei dem Sohn sich bemerkbar machende Talent, bereits im Jahre 1864 mit seinem Fritz und dessen Zeichnungen zu dem damals im Zenit der allgemeinen Bewunderung stehenden Wilhelm von Kaulbach nach München gefahren war und von diesem die Versicherung erhalten hatte, daß eine starke Begabung vorhanden sei. Die Meinung des berühmten Mannes mußte um so höher veranschlagt werden, als er sich über die Verehrung des jungen Uhde für Menzel, diesem „Endpunkt der Scheußlichkeit“, wie er sich ausdrückte, entsetzt und höchst mißbilligend geäußert hatte. Nach der Erklärung des Abiturienten, daß er niemals Jurist, daß er aber Maler werden wolle, wurden noch einer andern Autorität des jungen Mannes Arbeiten vorgelegt, nämlich Schnorr von Carolsfeld, und als auch dessen Urteil günstig ausfiel, erhielt er die väterliche Genehmigung, die Akademie in Dresden zu besuchen.


Bernhard von Uhde, der Vater des Künstlers

Für den lebhaften Jüngling, der sich etwas andres erwartet hatte als langweilige Gipse und den entmutigenden Unterricht pedantischer Lehrer, bedeutete die Akademie eine große und heftige Enttäuschung. Er, der in Menzelschen Zeichnungen das Leben, das kecke Zufassen des Künstlers und die Freiheit der Ausdrucksmittel bewundert hatte, fand sich in dieser trockenen Methodik durchaus nicht zurecht und begann schließlich selbst daran zu zweifeln, daß er es je zu etwas bringen könnte. Ein kurzes Schwanken, und mit einem schnellen Entschluß wurde der noch vor kurzem so heißersehnte Künstlerberuf aufgegeben. Mit Zustimmung der Eltern entschloß sich Uhde, nunmehr die militärische Laufbahn zu beschreiten.

Im Jahre 1867 bereits — die Akademie hatte ihn kaum ein Vierteljahr gefesselt — trat der junge Mensch als Avantageur in das sächsische Gardereiterregiment ein, wurde bald Fähnrich und 1868 Leutnant. Nachdem die erste Freude an den Glanzseiten des Soldatenlebens verglüht war, begann die ältere Liebe Uhdes zur Kunst wieder Besitz von seiner Seele zu ergreifen. In den Stunden, die nicht dem Dienst gehörten, wurde rüstig gezeichnet und gemalt. Jedoch nicht so ganz auf eigne Hand. In Dresden lebte damals, vergessen und im Dunkel, der Schlachtenmaler Ludwig Albrecht Schuster. Als Schüler von Horace Vernet wußte er mehr von der Kunst des Malens als sämtliche Professoren der Dresdner Akademie zusammengenommen — ein genügender Grund, um von diesen gehaßt zu werden und in Elbflorenz auf keinen grünen Zweig zu kommen. Dieser verschüchterte und verbitterte Künstler, von dem übrigens die Dresdner Galerie zwei Bilder — „Schlacht von Borodino“ und „Schlacht bei Jena“ — besitzt, nahm sich des jungen talentvollen Offiziers mit großer Liebe an. Unter seiner Anleitung machte Uhde die ersten Versuche in der Oelmalerei. Die fördernden Unterweisungen des alten Schuster brachten ihn bald so weit, daß er es unternehmen konnte, Bilder zu malen. Die gelungensten Produkte aus dieser Zeit sind die 1869 entstandenen beiden Gemälde „Abschied“ und „Heimkehr“ (S. 1), die der Künstler aufbewahrt hat. Trotz der wesentlich novellistischen Tendenz und dem Rokokokostüm doch recht eigentlich schon Stimmungsstücke. Die Geschichte von dem Kavalier, der im Sommer in den Krieg zieht, nachdem er am Parktor von seiner Liebsten Abschied genommen, und bei der Rückkehr im Winter die Stätte seiner Sehnsucht vom Feinde zerstört findet, ist freilich so konventionell wie möglich und von künstlerischer Anschauung in den Bildern noch keine Rede. Der Krieg von 1870 machte diesen Bestrebungen sehr bald ein Ende. Die Beschäftigung mit der Kunst mußte den Pflichten des selbstgewählten Berufes weichen. Uhde, der während des glorreichen Feldzugs als Ordonnanzoffizier bei der 23. Kavalleriebrigade funktionierte, hat an einigen Schlachten und vielen Gefechten teilgenommen. Die ungeheuern Eindrücke, die er damals empfing, trafen in ihm allerdings mehr den Menschen als den Maler. Nur instinktiv hatte er die Empfindung, daß eine Schlacht mit ihrer Atmosphäre voll Pulverqualm, durchzuckt von dem Feuer der Geschütze, mit dem Hintergrund brennender Gehöfte und Dörfer, Bilder von so unerhörter Gewalt, Phantastik und Schönheit gäbe, wie kein Maler sie zu ersinnen vermöchte. Der Abend von St. Privat besonders schien ihm alles zu übertreffen, was an Furchtbarkeit des leidenschaftlichen Ausdrucks und unglaublicher Farbenpracht möglich sei. Im verlassenen Atelier des Tiermalers Charles Jacque in Anet bei Paris, wohin ihn das Schicksal für einen Tag verschlug, fand Uhde Malgerät vor und versuchte jenes Bild festzuhalten. Als Alarm geblasen wurde, mußte er die begonnene Malerei freilich stehen lassen. Seinen Dank an den vor den Franktireurs, nicht vor den Prussiens geflohenen Meister für die Gelegenheit zu diesem Malerintermezzo stattete Uhde in der Weise ab, daß er durch einige Worte an der Tür des Jacqueschen Hauses den Besitz des berühmten französischen Malers der Schonung der deutschen Truppen empfahl.

Nachdem der junge Offizier unverletzt aus dem Feldzuge wieder in der Heimat gelandet war, wurde das seltsame Doppelleben von Militär und Maler wieder aufgenommen. Man wußte in Uhdes Regiment von seinen Neigungen und ließ ihn nicht nur gewähren, sondern war sogar stolz darauf, ein solches Talent im Offizierkorps zu haben. Die im Kriege empfangenen Eindrücke verdichteten sich bei dem Malerleutnant allmählich zu einem Bilde der „Schlacht bei Sedan“ (S. 2), das er nach seiner Versetzung als Brigadeadjutant nach Leipzig — zwei Jahre nach dem Feldzug war er

übrigens zu den 2. Ulanen nach Rochlitz gekommen — den Mut fand, im Leipziger Kunstverein auszustellen. Neben den Lehren Schusters kam in diesem von der Wirklichkeit ebensoweit wie ein altes niederländisches Schlachtbild entfernten Werke ebenfalls Uhdes Vorliebe für „Stimmung" zur Geltung. Unter drohendem Himmel reitet in einer geisterhaften Beleuchtung à la Gustave Doré Napoleon unter seinen fliehenden Soldaten dahin. Der berechtigte Mißerfolg dieses Werkes veranlaßte Uhde zunächst, sich wieder dem Genre des „Abschieds" und der „Heimkehr" zuzuwenden. Das im Besitz von Uhdes Schwester befindliche Bild „An der Parkmauer" (1874) (S. 3) — nach einem Gedicht des Grafen Strachwitz — läßt erkennen, wieviel der Maler in den fünf Jahren zugelernt. Besonders die Landschaft zeigt bedeutende Fortschritte. Auch der „Oesterreichische Reiter" (1874) (S. 4), der, das Pistol in der Rechten, auf einem Rekognoszierungsritt am Ausgang eines Wäldchens vorsichtig sein Roß anhält, ist nicht übel. Es scheint, daß sich in diesen Rokokobildern Reminiszenzen an Menzel entluden, für dessen „Geschichte Friedrichs des Großen" der Knabe einst geschwärmt und von dessen Generälen er vergrößerte Wiedergaben mit vieler Andacht hergestellt hatte.

In dieser Zeit begann der Ruhm Hans Makarts von Wien aus starke Strahlen nach Deutschland zu werfen. Die Bilder des glänzenden Koloristen wurden in Wanderausstellungen überall gezeigt und entfesselten unter dem Einfluß der grade in Blüte stehenden Renaissancemode wahre Stürme der Begeisterung. Alle Welt stimmte dem Grafen Raczynski bei, der in dem Katalog zu seiner Sammlung von einem Makartschen Werke geschrieben hatte: „Ich verstehe das Bild nicht, bin aber nichtsdestoweniger davon entzückt." Auch Uhde fühlte sich von der über alle Schwierigkeiten mit der elementaren Macht der Farbe genial fortstürmenden Art des Wiener Malers aufs äußerste gefesselt. Wie alle jungen Künstler, welche die Schwierigkeiten der Sache nicht kennen, glaubte er, daß Bilder, wie sie Makart schuf, gar nicht so schwer zu machen seien. In dieser Einbildung fing er sogleich an, ebenso kühne wie unwahrscheinliche Kompositionen in Riesenformaten auszuführen. Es ist unmöglich, in diesen üppigen Farben- und Formenschwelgereien den späteren Realisten zu ahnen. Von einem Nach-der-Natur-Malen konnte bei diesen phantastischen Schöpfungen keine Rede sein. Nicht einmal Modelle zu seinen als „Sirenen", „Bacchantinnen" und „Hexen" frisierten Huldinnen hatte sich der malende Offizier leisten können. Dafür trieb er einen um so größeren Aufwand mit farbenschillernden Gewändern, mit Schmuck, Blumen und Früchten. Und selbst die niegesehene Pracht der südlichen Natur schilderte er in seinen „Mönchen im Garten" (S. 7) aufs ausgiebigste. Diese Bilder wurden sämtlich auf Schloß Altfranken bei Dresden gemalt, dessen Besitzer, der Graf Luckner, ein Freund und Kamerad des Künstlers, diesem den großen Schloßsaal als Atelier eingeräumt hatte. Dort sind sie einfach stehen geblieben. Später erwarb Graf Luckner das „Reitergefecht" (S. 14) dazu. Wenn es Uhde auch nicht gelang, das Ursprüngliche und Persönliche der Makartschen Koloristik mehr als im Aeußerlichsten zu erreichen — in einem übertraf er den berühmten Kollegen bei weitem: in der Gleichgültigkeit gegen die Form. Daß dem Uhde, wie ihn die Welt kennt, diese Verirrung in eine ihm innerlich absolut fremde Kunstweise höchst fatal ist, erscheint begreiflich. Damals gaben ihm diese seiner Meinung nach gelungenen Bilder die Ueberzeugung, daß er zum Maler geboren sei, und mehr und mehr befestigte sich der Entschluß in ihm, den Dienst zu quittieren und der Kunst seine ganze Kraft zu weihen. Eines schönen Tages im Jahre 1876 fuhr er kurz entschlossen mit einigen seiner Arbeiten nach Wien, um sich Hans Makart vorzustellen und bei ihm zu erkundigen, ob Aussicht be-

stände, dessen Schüler zu werden. Der damals vielbeschäftigte und bereits mit Gehilfen arbeitende Meister lehnte höflich, aber entschieden ab, gab jedoch Uhde den Rat, die Schule zu suchen, die er selbst absolviert, nämlich zu Piloty zu gehen. Ein wenig enttäuscht kehrte der Offizier nach Borna zurück, wohin er zum 2. Schweren Reiterregiment, dem sogenannten Karabinierregiment, seit einiger Zeit als Oberleutnant versetzt worden war. Indessen das Gefühl des Unbefriedigtseins im militärischen Beruf ließ sich nicht mehr ersticken. Als er mit dem Kriegsminister Grafen von Fabrice, in dessen Haus er viel verkehrte, von der Absicht sprach, den Abschied zu nehmen, gab ihm dieser den freundschaftlichen Rat, nicht gleich alle Brücken hinter sich abzubrechen, sondern zunächst einmal den Künstlerberuf aus der Nähe zu betrachten. Fabrice machte ihm sogar den Vorschlag, den Posten eines Attachés bei der sächsischen Gesandtschaft in München zu übernehmen, der ihm Zeit ließe, sich künstlerisch zu betätigen. Uhde schlug dieses Anerbieten aus guten Gründen aus, verstand sich jedoch dazu, sich wenigstens ein Jahr à la suite stellen zu lassen. Im Sommer 1877 siedelte er nach München über. Ein Jahr später nahm er aus eigenstem Entschluß den Abschied und trat als Rittmeister zur Reserve über.



Fritz von Uhde, Ende der 1870er Jahre
Nach einer Aufnahme aus dem Atelier Franz Werner in München

Die Situation in der deutschen Kunstmetropole ließ sich allerdings nicht so günstig an, wie der junge Offizier erwartet hatte. Es gelang ihm weder, als Schüler bei Piloty unterzukommen, noch fand sich ein Platz für ihn bei Diez oder Lindenschmit. So blieb er wieder auf sich selbst angewiesen und auf das Studium der alten Meister in der Pinakothek. Immerhin machte er Fortschritte, wie sein „Reitergefecht“ von 1877 (S. 14) gegenüber jener „Schlacht bei Sedan“ und der symbolistischen „Revanche“ von 1875 (S. 6) beweist. Durch Vermittlung des sächsischen Generalkonsuls Wilmersdörfer wurde Graf Schack auf den Maler aufmerksam gemacht. Er suchte Uhde in dessen kleinem Atelier auf und zeigte sich, obschon er bereits fast blind war, sehr enthusiasmiert von den Arbeiten des Künstlers. Die gräfliche Visite hatte wenigstens den Vorteil zur Folge, daß Lenbach ebenfalls erschien und sich die Sachen ansah. Sein Rat war, wie nicht anders zu erwarten, immer weiter die Alten in der Pinakothek recht gründlich zu studieren. Aeußerlich diente diese Belehrung durch Bilder andrer Uhde freilich zur Vervollkommnung. Seine Darstellungen wurden abgerundeter, bildmäßiger und fügten sich nicht übel dem Charakter der damaligen Malerei in München in ihrer bewußten Altmeisterlichkeit an. Einiges machte sogar Aufsehen, wie die beiden jetzt im Besitze des Prinzen Leopold von Bayern befindlichen, Makart stark

nachempfundenen Reiterbilder „Jagdjunker“ und „Standartenträger“ (1877) (S. 12 u. 13). Die Pferdestudien zu diesen beiden farbenprächtigen Bildern hatte Uhde noch in Borna nach seinen beiden letzten Dienstgäulen gemalt. Er selbst fühlte sich jedoch von dieser draufgängerischen, lebensfremden Produktion, so wohlgefällig man sie in München aufnahm, ganz und gar nicht befriedigt. Es gab ja für alles das Vorbilder, und Beifall und Erfolg hingen nur davon ab, wie nahe man jenen kam. Von einem Schaffen aus Eignem, wie er es sich erträumte, war doch keine Rede. Er sehnte sich aufrichtig nach jemand, der ihn diesem ziellosen Bildermalen entriß, ihm die Idee einer selbständigen Auffassung vermitteln konnte.

In dieser Periode des Zweifels lernte er bei dem sächsischen Gesandten von Fabrice den damals vielgefeierten Munkaczy kennen, der für ein paar Tage nach München gekommen war. Er sprach diesem von seinen Nöten. Der Rat des ungarischen Meisters, der in der Hauptstadt Frankreichs sein Glück gemacht hatte, war kurzerhand: Paris. Er wolle ihm schon helfen. Uhde, der im Jahre 1878 einige Bilder gemalt hatte, die ihm selbst fast gefielen: die „Rast auf dem Marsche“ (S. 15), die „In die Schlacht ziehenden Reiter“ (S. 16), Werke, die trotz ihrer großen Formate etwas von der Feinheit Diezscher Schöpfungen haben, jedoch ungleich farbiger sind, und die „Italiener“ (S. 17), die ein wenig an Piloty denken lassen, beschloß seine Münchner Tätigkeit noch mit einem gewaltigen Schlachtbilde, dem für das Kasino der sächsischen Gardereiter bestimmten „Angriff des Regiments von Plotho auf die Türken vor Wien 1683“ (S. 18 u. 19). Bei der Darstellung dieser kühnen Reiterattacke ließ er noch einmal all die kecken Künste, jene Bravour und Farbigkeit spielen, die er Makart abgesehen hatte. Ende 1879 bot sich ihm endlich mit Unterstützung seines Vaters die Möglichkeit, die Reise nach Paris anzutreten.

Dort half ihm Munkaczy insoweit, als er ihm eines seiner Ateliers, das er gerade nicht benutzte, eine Zeitlang zur Verfügung stellte. Der ungarische Meister leitete zu seinem Privatvergnügen eine kleine Schule, in der meist Amerikaner arbeiteten. Dorthin ging auch Uhde. Der berühmte Mann selbst malte in dieser Zeit an seinem Kolossalbilde „Christus vor Pilatus“. Ihm dabei zusehen zu dürfen war die beste Schule für den deutschen Künstler. Sehr bald hatte dieser seinem neuen Vorbilde alle Handwerksgriffe abgesehen. Er benutzte nun auch die Asphaltuntermalung, in die sich jede Farbe so lecker hineinsetzen und die jede Farbe so tonig wirken ließ. Zugleich lernte er den Vorteil des unbedingt Nach-dem-Modell-Arbeiten kennen. Er malte fleißig Studien und wurde Munkaczy immer ähnlicher. Sein famoser „Landstreicher“ (1880) (S. 21), der ein Dorf passiert, erinnert, nicht nur in dem schwärzlichen Kolorit, durchaus an diesen. Der „Schimmel“ (S. 22) und der „Altdeutsche Reiter“ (S. 23) von 1880 sind, genau wie Liebermanns „Dorfschmiede“, wohl nur zu dem Zwecke gemalt, den in der Munkaczyschule beliebten Effekt in Weiß gegen einen dunkelfarbigen Hintergrund in Anwendung zu bringen. Ganz aufgegeben wurden die Münchner Gewohnheiten indessen auch in Paris nicht. Das erste Bild, mit dem Uhde den „Salon“ von 1880 beschickte, „Die Chanteuse“ (S. 24) hat noch völlig den Charakter des Kostümstücks à la Diez und ist noch keineswegs frei von der äußerlichen Bravour, die in München für dergleichen Sachen beliebt war. Aber von überraschender Kraft sind die starken Blau, Rot und Gelb auf dem dunkeln Grunde. Dem Aufenthalt in Paris verdankt wohl nur die Erscheinung der Sängerin selbst in ihrer Hosengrazie das Dasein. Immerhin fand das muntere und farbenfreudige Bild in der Ausstellung Beifall und wanderte auf Munkaczys Betreiben in die Sammlung Otlet, aus der es auf allerlei Umwegen kürzlich wieder nach Deutschland gelangt ist.

Uhde benutzte den Erfolg, um sich einen Herzenswunsch zu erfüllen. Anfangs Mai 1880 fuhr er nach München, um sich mit der Schwester des späteren bayrischen Generalstabschefs General von Endres zu vermählen. Schon Ende des Monats ist das junge Paar in einem bescheidenen Heim in Paris einquartiert und der Künstler eifrig an der Arbeit, damit es seinem jungen Glücke nicht an der realen Basis fehle. Uhde schuf wacker an einem neuen Bilde, in dem er sein bei Munkaczy Erlerntes zur Anwendung und zur Geltung zu bringen gedachte. Und zum ersten Male wagte er sich an einen modernen Vorwurf, an die Darstellung einer Szene, die er selbst gesehen hatte. In einem Estaminet, in den sich hin und wieder auch Künstler mit schmalem Geldbeutel zu verirren pflegten, war eines Tages ein Hundedresseur erschienen, um den Gästen seine gelehrigen Pudel vorzuführen. Das halbe Haus lief zusammen, Straßenpassanten traten in das Gastzimmer, und sogar der Wirt eilte in seinem weißen Habit aus der Küche herbei, um diese Hunde, die marschieren, betteln und sich totstellen konnten, zu sehen. Das hat Uhde gemalt mit sehr viel Humor, mit geschickter Wahl charakteristischer Typen und mit einem zeichnerischen und malerischen Vermögen, das selbst in dem anspruchsvollen Paris entschiedene Beachtung fand. Munkaczys Einfluß war unverkennbar, sowohl in der dunkeln Tonigkeit des Bildes als auch in dem reichlich verwendeten schwärzlichen Weiß. Die Münchner Gewöhnung dagegen sprach aus manchen Einzelheiten des aufs Holländische hin gehaltenen Interieurs und aus manchen Gestalten, so etwa aus dem Pfeifenraucher am Tische. Auf alle Fälle waren diese „Chiens savants“ (S. 25), die im „Salon“ von 1881 erschienen, eine überraschend vollwertige und amüsante malerische Leistung, die bald ihren Liebhaber fand. Gegen Ende des Jahres 1880 verließ Uhde Paris, um sich nun endgültig in München niederzulassen.

Die in der Schule Munkaczys gemachten Erfahrungen sammelte der Künstler noch einmal in einem der Oeffentlichkeit kaum bekannt gewordenen Bilde, das ihn und seine blonde Gattin in seinem Atelier (S. 26) darstellt. Dieses schöne Werk mit dem Gelbbraun und Graublau in den Kleidern des Ehepaars zwischen der satten Farbigkeit der Möbel, der Tischdecke und des Teppichs läßt weniger an die reichlich süßlichen Familienszenen des Ungarn als an die malerischen Wundertaten von Alfred Stevens denken und gehört sicherlich zu den feinsten Schöpfungen von Uhdes Frühzeit. Im übrigen ergab sich der Künstler in München wieder jenem Genre, das dort noch immer beliebt war, dem von Pieter de Hooch, Jan van der Meer, Metsu und Terborch abgeleiteten holländischen Kostümstück. Seine „Holländische Wirtsstube“ (S. 27), sein „Junges Paar am Fenster“ (S. 29) unterscheiden sich nicht wesentlich von den Leistungen andrer, gleiche Stoffe bevorzugenden Münchner Künstler. Eine erfreuliche Ausnahme bildet das „Familienkonzert“ von 1881 (S. 28), mit dem Uhde im Kunstverein Aufsehen erregte, weil es im Guten an Munkaczys „Milton“ erinnerte und einen überraschend fertigen Künstler verriet. In der Komposition hat das jetzt im Wallraf-Richartz-Museum befindliche Bild eine gewisse Verwandtschaft mit den „Gelehrigen Hunden“. Das Stück Stoff und der Krug im Vordergrunde aber sind echt Münchner Kompositionsrequisiten jener Zeit. Eine Studie zu diesem Werke bildet jene einen Krug zärtlich umfassende Alte, die als „Münchner Hille Bobbe“ (S. 30) bekannt, aber wohl kaum mit dem Blick auf Frans Hals von Uhde gemalt worden ist. Man findet das gleiche Modell noch einmal in dem „Radiweib“ von 1884 (S. 47) wieder.

Daß der Künstler mit dieser Art von Ateliermalerei brach, verdankt er dem Verkehr mit Max Liebermann, der damals mit seinen aufrührerischen Bildern in München die Rolle des Wolfs im Schafstall spielte und sich der aufrichtigen Verachtung des Publikums

erfreute. Liebermann wies den Kollegen auf das Arbeiten in und vor der Natur als das allein fruchtbare hin und veranlaßte ihn, nach Holland zu gehen, um sich dort klarzumachen, was Luft und Licht überhaupt sei. Es gereicht Uhde nicht zur Schande, daß er sich eine Zeitlang vollkommen in den Bannkreis dieses allem Positiven geneigten, zielbewußten und hartnäckigen Talents begab und nicht zögerte, ihm dieses oder jenes Motiv nachzumalen. Er setzte sich für einen Sommer (1882) in Zandvoort fest und malte, was er malen konnte. Nun beginnt nicht nur helles, sondern auch bewegtes Licht durch seine Darstellungen zu rieseln, und er lernt mit einemmal begreifen, was Bastien-Lepage, mit dessen „Jeanne d'Arc" er vor zwei Jahren nichts anzufangen gewußt hatte, ja der ihn recht eigentlich abgestoßen hatte, gewollt. Er fühlt sich in der Erinnerung von diesem Maler, der eine Wirklichkeitsschilderung mit einem seelischen Vorgang zu verbinden gesucht hatte, förmlich angezogen. Zuerst aber bemüht er sich, die Natur so ehrlich und wahr zu sehen wie sein Freund Liebermann; denn das scheint ihm ein sicherer Weg, sich in die neue Anschauungsweise menschlich und künstlerisch hineinzuleben. Und es ist Segen auf Uhdes Arbeit. Die Zeit in Zandvoort öffnet ihm die Augen für die Bedeutung, die das Licht in einem Werke der Malerei hat, daß seine Probleme lösen malerische Probleme lösen heißt und daß die Beobachtung seiner Phänomene schon eine unmittelbare Veranlassung ist, in einem Bilde wahr zu sein. Die „Holländische Nähschule" von 1882 (S. 35) zeigt, daß Uhde zu Anfang die neuen Erlebnisse mit der Münchner Ueberlieferung, im Bilde amüsant zu sein und Verbindung mit dem Betrachter zu suchen, noch zu vereinigen bestrebt ist. An Helligkeit läßt diese „Nähschule" mit ihren doppelten Lichtquellen freilich nichts zu wünschen übrig. Eine wichtige Etappe in der Entwicklung des sich nun in die Reihen der Fortschreitenden stellenden Malers bedeutet ohne Zweifel das Bild „Der Leierkastenmann kommt" (1883) (S. 37), zu dem die prächtigen der Wiener Modernen Galerie gehörigen „Fischerkinder in Zandvoort" (S. 36) eine das Bild selbst im malerischen Ausdruck stark übertreffende Studie sind. Neben dem in der Amsinckschen Sammlung in Hamburg befindlichen „Altleutehaus in Zandvoort" (S. 31) läßt jenes Bild vielleicht am meisten an Liebermann denken, schon wegen der das Räumliche so wirkungs- und stimmungsvoll betonenden Komposition. In der Farbe aber wirkt es durch die vielen bunten Kleider der Kinder weniger kräftig und einheitlich als Werke aus Liebermanns damaliger Zeit. Ganz erstaunlich ist, wie schnell sich Uhde die mit Recht hoch eingeschätzte Fähigkeit des Berliner Meisters zu eigen gemacht hat, momentane Bewegungen, also Leben zu schildern; den Eindruck hervorzurufen, als habe er den Vorgang, ungesehen von allen Beteiligten, beobachtet; und alles Modellhafte zu vermeiden. Wie gelungen



Studie aus Holland. Bleistiftzeichnung

sind ihm besonders das durch den Klang in seinem Ohr in seiner Arbeit gestörte und sich zögernd erhebende Mädchen und die fleißige kleine Strickerin! Liebermann ist in einem wesentlichen Teil seines Kunstprinzips von niemand besser verstanden worden. Ein Jahr später malt Uhde eine Variante des Bildes „Der Leierkastenmann von Zandvoort" (farbige Wiedergabe S. 41), wie er, umgeben von den Kindern, sein Instrument ertönen läßt. Auch hier Vorzüge, besonders in der Darstellung der Kinder, das Ganze jedoch weniger interessant gefaßt und trotz der tanzenden beiden Kleinen weniger lebhaft in der Bewegungsschilderung als jenes erste Bild.

Nach München zurückgekehrt, geht nun der Maler daran, die holländischen Anregungen auf das ihm Zugängliche zu übertragen. Um seiner zarten Gattin eine Erholung zu verschaffen, ist er mit ihr und dem kleinen Töchterchen in eine mehr als bescheidene Sommerfrische nach Kohlgrub gezogen. Dort ist das Bild entstanden, das seine geliebte Ehegenossin im bäuerlichen Kohlgarten mit dem spielenden Kind zu Füßen, im Schatten eines Apfelbaums, zeitungslesend, darstellt; während er selbst, an der Staffelei sitzend, die hügelige Landschaft jenseits der Straße malt (S. 39). Eine redliche Freilichtschilderung, schlicht und fein und in ihrer eigenartigen Intimität, die jede Erinnerung an Manet oder Liebermann etwa ausschließt, bereits ein ganz persönliches Werk. Das Hauptbild unmittelbar nach der holländischen Reise ist und bleibt allerdings die im vorigen Jahre in die Dresdner Galerie gelangte „Trommelübung" von 1883 (S. 43—45), die unstreitig, wie Liebermanns gleichzeitige Schöpfungen, zu den Programmwerken der „neuen Richtung" in Deutschland gezählt zu werden verdient. Bei seinem ersten Erscheinen wurde das Bild für eine reizlose, nüchterne Abschrift der ödesten Wirklichkeit, für ein kunstloses Produkt des plattesten Naturalismus erklärt. Der Gegenwart macht es in seiner milden Harmonie von Blau, Grün und Grau, mit seiner ruhigen Lichtfülle einen durchaus abgeklärten Eindruck. Der Künstler schildert treu die Wirklichkeit und steht doch über ihr, indem er alle Einzelheiten zu einer starken Gesamtwirkung zwingt. Hier tritt zum ersten Male auch eine andre Gewohnheit Uhdes zutage: eine hohe Natürlichkeit und Wahrheit dadurch zu erreichen, daß er mehrere Motive in einem Bilde vereinigt, also eine Art Kompositionsauflösung zur Anwendung bringt. Man wird dessen sofort inne, wenn man die Trommler mit den zuschauenden Kindern links und die drei im Vordergrunde rechts den Wirbel übenden Leute betrachtet, die für sich zwei vollkommen abgeschlossene Bilder ergeben, im Werke selbst allerdings durch die Figuren des Mittelgrundes vereinigt werden,



Studie zur „Trommelübung" (vgl. S. 43)

und zwar auf eine höchst geistreiche Art. Ueber die glänzende Charakteristik der einzelnen Typen und die überzeugende Wiedergabe der Verrichtung des Trommelns in allen Stadien ist kein Wort zu verlieren. Menzel hätte so etwas nicht besser machen können. Der treue Bericht über das Tatsächliche hat vollkommen den Reiz einer Erzählung und macht das Bild für jeden amüsant, der Augen hat zu sehen.

Wenn in Uhdes Werdegang die Schulung bei Munkaczy, der Verkehr mit Liebermann und dessen Beispiel von großer Bedeutung gewesen sind — der wichtigste Moment seines Künstlerdaseins war ohne Frage der, als in seinem Schaffen zum ersten Male seine Individualität und damit seine Rasse zum Durchbruch kam. In diesem Augenblicke mußte alles von ihm abfallen, was nicht sein war, was sich mit seinem Fühlen und Denken nicht assimiliert hatte. Dieses Ereignis vollzog sich im Jahre 1884, und das Dokument dafür bildet die Schöpfung „Lasset die Kindlein zu mir kommen“ (S. 50 u. 51). Es ist bereits mitgeteilt worden, wie die Erleuchtung über Uhde kam, wie er plötzlich einen Weg vor sich aufgetan sah, der ihn zu den Zielen seiner Sehnsucht führte. Man kann dieses Werk von allen Seiten betrachten, von der inhaltlichen wie von der künstlerischen — es erweckt immer die höchste Bewunderung für des Malers gestaltende wie für seine seelische Kraft. Wer denkt vor diesem Werke noch an den französischen Ursprung der Freilichtmalerei? Das Licht, das durch die beiden breiten Fenster der Dorfschulstube strömt und sich so zärtlich auf der hellen Gestalt des kleinen blonden Mädchens sammelt, das sein Händchen mit keckem Kindermut zutraulich dem fremden dunklen Mann auf dem Stuhle reicht, beleuchtet deutsches Wesen, deutsche Menschen und einen deutschen Heiland. Wie Uhde mit diesem Bilde auf der einen Seite Protest erhebt gegen die triviale Schönfärberei, mit welcher der angebliche Idealismus den Erlöser zu einem seelenlosen Beau gemacht hat, bringt er auf der andern Seite die protestantische Idee von dem Gottessohn, der den Kindern, den Mühseligen und Beladenen seine besondere Liebe zuwendet, der alle Tage bei den Gläubigen ist bis zu der Welt Ende, zum Ausdruck. Daß das Bild bei seinem Erscheinen als eine Sensation aufgenommen wurde, bezeugt am besten, wie voll von innerlicher Wahrheit es ist und wie losgelöst von allen realen Beziehungen die Gestalt Christi in der Vorstellung der Menschen von damals war. Uhde darf sich rühmen, die religiöse Empfindung der Allgemeinheit mit seinem Werke in eigner Weise wiedergeweckt zu haben. Niemand kann behaupten, daß er mit der Erscheinung des Heilands



München, Kgl. Graphische Sammlung Auf Papier, H. 0,282, B. 0,200
Kohlestudie zu dem Bilde
„Lasset die Kindlein zu mir kommen“ (vgl. S. 50)

despektierlich umgegangen sei. Er hat im Gegenteil einen Christustypus geschaffen, der sich mit der Auffassung der Gegenwart vorzüglich deckt, ohne daß doch die Distanz aufgehoben wäre, die den Künder des Evangeliums von dessen Bekennern trennt. Er hat natürlich auch nur einen Menschen darstellen können; aber er hat, wie es recht ist, allen Nachdruck auf dessen seelisches und geistiges Uebergewicht, nicht auf Körperschönheit gelegt und auch in einem unauffällig zeitlosen Kostüm Christi zeitlose Existenz äußerlich kenntlich zu machen gesucht. Gewiß: Uhde war nicht der erste, der in dieser Zeit die Gestalt des Heilands realistisch wieder in ein Bild hineinzustellen wagte. Menzel, Liebermann und Ernst Zimmermann hatten vor seinem Bilde je einen „Christus im Tempel" gemalt und sich dabei nach dem Vorbild der Decamps und Horace Vernet mehr oder minder stark an das ethnographisch orientalische, wenn nicht gar an das moderne europäische Judentum gehalten. Eduard von Gebhardt setzte dieser kulturgeschichtlichen Veräußerlichung der heiligen Gestalt wieder mit Bewußtsein und aus frommem Gemüt einen Christus in germanischer Auffassung entgegen, fand aber nicht den Mut, ganz auf den historischen Aufputz zu verzichten, und ließ seinen Gottessohn in einer mittelalterlichen Umgebung wirken. Uhde allein zog ohne Rückhalt die Konsequenz und machte den Welterlöser dadurch für die Gegenwart wieder lebendig, daß er ihn handelnd zwischen Menschen der Gegenwart setzte.



Fritz von Uhde im Beginn der 1880er Jahre
Nach einer Aufnahme aus dem Atelier Franz Werner in München

Ueber dem gedanklichen Inhalt dieses Bildes aber, von dem Frau Schoen-Renz in Worms eine 1885 gemalte kleinere Variante besitzt (S. 64), steht noch seine unmittelbare sinnliche Wirkung auf das Gefühl. Da sind zunächst die Kinder. Vor Uhde hat sie Liebermann bereits jenseits der Anekdote, in ihrem Sonderleben unter den Menschen, in ihrem Fürsichsein geschildert. Uhdes Kindergestalten bezeichnen den Höhepunkt dieser Auffassung, weil es dem Künstler gelungen ist, ihnen auch als handelnde Personen jene Eigenschaften zu erhalten, die ihren Kinderzustand charakterisieren; ihr Dasein in Unschuld und Dummheit, ihre Zutulichkeit, Neugier und Unbeholfenheit neben einer unaussprechlichen Anmut, ihre Selbständigkeit und auch wieder Befangenheit im Verkehr mit Großen. Uhde hat die Kinder, wie seine köstlichen Kinderstudien bezeugen (S. 48, 49, 56, 58, 59), nicht nur in ihrer Erscheinung und in ihren Lebensäußerungen beobachtet, er hat auch in ihre Seelen geschaut, die so durchsichtig und so dunkel zugleich sind. Schon in diesem Sinne ist sein „Lasset die Kindlein zu mir kommen!" ein Meisterstück der Psychologie, das alle, die für das Wesen von Kindern

Empfindung besitzen, in hohem Grade entzücken muß. Ein weiteres wirksames Element in dem Bilde und ein rein künstlerisches ist das Licht. Mit der größten Einsicht hat es der Maler als Stimmungsfaktor benutzt, wie er es in der höchsten Stärke auf dem blonden Köpfchen der Kleinen gesammelt hat, die dem fremden Mann so vertrauensvoll das Händchen reicht, wie er es die Hand und das Haupt des gütigen Heilandes und das in seinen Schoß geschmiegte Kind kosen und die andern größeren und kleineren Kinder mit seinem verklärenden Glanze umspielen läßt. Mit dem ewig verständlichen und wirkenden Reiz der Natürlichkeit und mit dem Zauber des Lichts, über den der Maler später immer mehr ein Gebieter geworden ist, hat sich dieses Bild an der Spitze von Uhdes religiösen Darstellungen allmählich, aber um so sicherer die Herzen erobert.

Der Künstler, dem zu Anfang Zweifel gekommen waren, ob es überhaupt eine Aufgabe der Malerei sei, eine rein geistige Potenz wie Christus zum Gegenstand eines Werkes der Malerei zu machen, entschloß sich, noch vor Schluß des Jahres 1884, ein zweites religiöses Bild zu malen, die Szene aus dem Lukas-Evangelium, da der Auferstandene mit den Zween, denen er auf ihrem Wege nach Emmaus genahet war, zu Tische sitzt, das Brot nimmt und es mit Dank an Gott bricht, bei welcher Handlung den beiden die Augen aufgehen und sie Christum in ihrem Wandergenossen erkennen (S. 53 u. 54). Man erinnert sich der drei Bilder von Rembrandt, die das gleiche Thema behandeln, und von denen das Louvrebild fraglos das schönste ist. Während Christus dort der aus eigner Kraft und Göttlichkeit leuchtende Mittelpunkt der Darstellung ist, benutzt Uhde wieder das durch ein unsichtbares Fenster in die Wirtsstube fließende Licht, um die Erscheinung des Heilandes mit einem verklärenden Schein zu umgeben. Er erreicht seine Wirkung also auf eine zwar poetische, aber doch absolut natürliche Weise und hat, indem er in das Antlitz Christi den Ausdruck eines nach schweren Leiden wieder zum Leben Erstandenen gelegt, eine ebenso unirdisch hoheitsvolle wie überzeugende Verkörperung des Auferstandenen geschaffen. Und er tat wohl daran, daß er das ungläubig-frohe Ueberraschtsein der Jünger mit fast den gleichen Gebärden ausdrückt wie der große Seelendeuter Rembrandt. Nur daß er darauf verzichtet hat, den unbeschreiblichen Blick zu malen, mit dem bei Rembrandt der eine das Wunder langsamer als sein Freund begreifende Jünger das Bild des Heilandes förmlich in sich hineinschlingt. Am Ende verhalten sich die beiden braven Handwerker, die bei Uhde mit dem Auferstandenen speisen, in ihrem Gebaren durchaus so, wie Leute ihres Schlages etwas Unbegreifliches aufnehmen. Daß die Komposition mit der Rembrandtschen nicht die geringste Aehnlichkeit besitzt, braucht wohl kaum erwähnt zu werden.

Den eingeschlagenen Weg setzt Uhde 1885 mit dem der Berliner Nationalgalerie gehörenden Werke „Komm, Herr Jesus, sei unser Gast!“ (S. 61—63), fort, von dem eine im gleichen Jahre entstandene Variante existiert (S. 65), die das Musée du Luxembourg in Paris besitzt. Auf dem ersten Bilde ist eine große helle Bauernstube dargestellt mit dem Blick in einen kleineren Raum, und Christus tritt, von dem Hausherrn ehrfurchtsvoll zum Platznehmen eingeladen, mit einer halb sprechenden, halb segnenden Geste an den Tisch. Bei dem zweiten Bilde spielt sich der Vorgang in der niedrig engen Stube eines Arbeiters ab, Christus, noch im Mantel, steht bereits, wie die ganze Familie, am Tisch und spricht mit der traditionellen Handbewegung der Geistlichen den Segen über die aufgestellte dampfende Schüssel. Beide Bilder lassen eine ganz erhebliche Steigerung der künstlerischen Ausdrucksmittel erkennen. Auch ist des Künstlers Psychologie noch reicher und reifer geworden. Gerade nach dieser Seite erscheint das Berliner Bild zweifellos als das bedeutendere. Die Lichtführung bietet durch den freieren Raum

und das Motiv der das Fenster in seinem unteren Teil verdeckenden Gestalten mehr Abwechslung und Reiz. Sodann gibt die ganze Situation Gelegenheit zu einer mannigfaltigeren Charakteristik. Der etwas ungelenken Ehrfürchtigkeit des Mannes ist die anmutige Gebärde der die Schüssel auf den Tisch setzenden Hausfrau und ihr fast mißtrauisch beobachtender Blick auf den Fremdling entgegengestellt. Die starrenden Kindergesichter sind prächtig individualisiert, und der Großvater verkörpert ohne Aufdringlichkeit den mehr festen als lebendigen Glauben der geistig Armen. Und der Künstler hat in diesem Bilde die Schwierigkeit nicht umgangen, den Heiland in einer von der Kunst noch niemals geschilderten Aktion zu geben. Mit feinem Gefühl läßt er ihn leisen Schrittes zu den Betenden treten und mit einer ruhigen Handbewegung sagen: „Hier bin ich!" Wie nahe lag die Gefahr der Theatralik oder eines falschen Pathos! Wenn dieser Christus durch den geistighoheitsvollen Ausdruck seiner Züge und sein talarähnliches Gewand von der Umgebung unterschieden ist, so hat Uhde wiederum verstanden, durch die karge graublaue Farbe der Gewandung eine Art Uebereinstimmung mit jener herbeizuführen. Das Pariser Bild, wesentlich kleiner, wirkt durch den engeren Raum des Zimmers und die Anordnung der Personen um den Tisch kompositionell allerdings geschlossener; aber bis auf das wundervolle, in frommer Hingabe dem Heiland zugekehrte Gesicht der betenden jungen Frau erscheint das Seelische in diesem Werke weniger stark als in dem ersten Bilde.



Studie zu „Die Jünger von Emmaus" (vgl. S. 53)

Im Jahre 1886 vollendet Uhde dasjenige seiner religiösen Bilder, das wohl jetzt ziemlich allgemein für den Höhepunkt seiner Leistungen auf diesem Gebiete angesehen wird: „Das Abendmahl" (S. 69—72). Diese Ansicht hat sich freilich erst mit der Zeit eingestellt. Das Bild, das vor der Oeffentlichkeit zuerst in der Berliner Jubiläumsausstellung von 1886 erschien, wurde vom großen Publikum anfangs mit vollkommener Verständnislosigkeit aufgenommen. Man war vor allem entsetzt über die vulgäre Auffassung der Apostel und sprach von einer Räuberbande. Die Erfahreneren mußten allerdings anerkennen, daß die größte Schwierigkeit für eine derartige Darstellung, die kompositionelle Anordnung der Erscheinungen, ausgezeichnet überwunden war, ja, daß hier eine völlig neuartige Lösung des Problems vorlag. Die rein malerische Idee, die Lichtquelle in den Hintergrund des Bildes zu verlegen, bringt Uhde als erster für diesen Vorwurf in Anwendung. Er erreicht dadurch, daß er den

geistigen Mittelpunkt des Bildes, den dem Fenster gegenüber sitzenden Christus, auch zu dessen malerischem macht. Außerdem gewinnt er die Möglichkeit, durch das rückwärtige Fenster die Erscheinungen der Apostel in eine abwechslungsreiche, den sinnlichen Reiz der Darstellung allein schon hebende Beleuchtung zu setzen. Wie die Ausschnitte bezeugen, besteht auch dieses Werk wieder aus mehreren einzelnen Bildgruppen oder Motiven, die des Malers und des Psychologen Kunst zu einer Einheit verschmolzen hat. Wie Gebhardt in seinem 1870 entstandenen „Abendmahl“, vermied Uhde ebenfalls, Kleider für die Jünger Christi zu wählen, die dem Bilde einen bestimmten Zeitcharakter aufdrücken könnten. Die freie Art der Gewandung fällt jedoch um so weniger auf, als darin Farben vorherrschen, die in der Gegenwart von Handwerkern, Arbeitern und Bauern für ihre Kleidung bevorzugt werden, also unbestimmtes Grau, Blau und Braun; während Christus auf dem Bilde ein braunrotes Gewand trägt und sein über die Stuhllehne gebreiteter Mantel ein Blau zeigt, das mit dem Graublau an andern Stellen des Gemäldes korrespondiert. Uhde hielt für sein Werk an der Auffassung fest, die ja auch mit dem Bericht des Evangeliums übereinstimmt, daß Christi Jünger Menschen niederen Standes waren, die ja für soziale Ideen immer leichter zu gewinnen sind als die Vertreter höherer Bildungen. Auf diese Weise gewann er schon den Vorteil, ausdrucksvollere Gesichter, Züge, die nicht fähig sind, ihre wahren Empfindungen zu verbergen, bringen und seinem Bilde damit den tiefen geistigen Gehalt und gemütreichen Charakter geben zu können, die ihm als höchstes Ziel vorschwebten. Wenn man nichts von Christus wüßte und dem Abendmahl — Uhdes Bild läßt keinen Zweifel darüber, daß es sich hier um eine Abschiedsstunde, um ein letztes Beisammensein von Menschen handelt, die an einem aus ihrer Mitte mit voller Begeisterung und innigster Liebe hängen und nun aus seinem Munde ein mit Ratschlägen für ihr ferneres Leben versehenes Lebewohl vernehmen. Der Christgläubige aber erkennt in der Darstellung sofort den Augenblick, da Jesus, nachdem ihn eben einer der Jünger noch gefragt hat: „Herr, bin ich's?“, sich anschickt, die Worte zu sprechen: „Das ist der Kelch, das Neue Testament in meinem Blut, das für euch vergossen wird“, und hat den stärksten Eindruck von all den wehmütigen, verzagten und zugleich hingebenden Blicken, die sich auf den richten, der die Sünde der Welt auf sich nehmen und sein Leben hingeben will für seine Knechte. Es sind gewiß Darstellungen des Abendmahls vorhanden, die äußerlich bedeutender wirken als dieses, aber sicherlich gibt es keines, das den rein menschlichen Vorgang der deutschen Auffassung gemäßer, edler und tiefer zum Ausdruck brächte und das in der künstlerischen Gestaltung so wahr und natürlich zugleich wäre. Dieses unvergleichliche Bild ist außerdem aber ein unangreifbares Zeugnis dafür, daß Uhdes Religiosität aus einem reinen und gläubigen Herzen kommt und daß er die heilige Gestalt Christi nicht aus eigennützigen Gründen mit der Welt der Gegenwart in Berührung gebracht hat. Das ganze neunzehnte Jahrhundert hat kein religiöses Bild gesehen, das so viel echte und reine Gefühlswerte enthält wie dieses Abendmahl. Uhde selbst konnte diese Leistung nicht mehr übertreffen, obwohl er in seinem der Stuttgarter Galerie gehörenden zweiten Abendmahlsbilde (S. 204—206) wieder eine neue eigenartige Lösung des Themas zu geben sucht. Hier ist die Anordnung der Personen gedrängter. Christus sitzt unter dem Fenster, durch das ein kühles Abendlicht fällt, und eine auf dem Tisch brennende Lampe bringt mit diesem und ihrem warmen Schein den malerischen Effekt des Double-lumière hervor; aber trotz mancher schönen Einzelheit fehlt diesem zweiten „Abendmahl“ der tiefe und bezwingende seelische Ausdruck jener ersten Schöpfung. Das Jahr 1886 brachte aber Uhde nicht nur das Gelingen dieses Meisterstückes, sondern auch ein schweres Schicksal.

Seine geliebte Gattin, die, mit ihm vereint, nur Jahre voll Sorgen, ängstlicher Erwartungen und schmerzlicher Enttäuschungen kennen gelernt hatte, die Mutter seiner drei kleinen Töchter wurde ihm durch den Tod genommen.

Der Künstler suchte, wie alle Menschen von Tatkraft, Trost in der Arbeit. Deren Frucht war die auf der Berliner Akademischen Kunstausstellung von 1887 zum ersten Male ausgestellte „Bergpredigt“ (S. 75 u. 76). Nach längerer Pause wieder einmal ein Freilichtbild. Als solches jedoch nicht sehr überzeugend. Uhde konnte nicht auf einen selbst empfangenen Eindruck zurückgehen und mußte sich die ganze Situation im Atelier zurechtlegen. Der äußerliche Mangel an Natur und Wahrheit aber ist ausgeglichen durch ein feierliches Abendlicht, in dem alle Farben so ruhig sich verhalten wie die Menschen, die nach getaner Arbeit in langem Zuge zu der Stelle beim Dorf strömen, wo der fremde Mann sitzt und dem andächtig zu seinen Füßen knienden Volke von den Seligkeiten der Armen und Herzensreinen spricht. Man fühlt dem elegischen und doch kraftvollen Werke an, daß Uhde in den hingebungsvollen Gestalten der Christi Worten Lauschenden seinem eignen Gottvertrauen nach dem harten Schlag, der ihn getroffen, ein Denkmal errichten wollte. Der Künstler empfindet indessen jetzt auch wieder das Bedürfnis, mit dem Leben, wie es ist, Berührung zu suchen. Im Jahre der „Bergpredigt“ ist jene köstliche „Kinderprozession im Regen“ (S. 77) entstanden, die wie eine Huldigung an Uhdes erstes Künstlerideal, an Menzel, anmutet. Es muß dem Maler eine hohe Genugtuung gewesen sein, dieses Vorbild ziemlich erreicht, ja es in gewisser Beziehung, wenigstens was die Einheitlichkeit der Wirkung und die Kinderschilderung angeht, sogar übertroffen zu haben. Das Bild ist voller Bewegung und Leben und durch das beherrschende Weiß von eigenartigem koloristischem Reiz. Das der Münchner Fronleichnamsprozession entnommene Motiv haben sich nach Uhdes Vorgang manche jener Münchner Maler, denen es nie gelingen will, selbst neue Motive zu finden, mit Begeisterung angeeignet und ohne Anwendung von Regen redlich verwässert. Auch das liebenswürdige Bild von Uhdes ältestem Töchterlein mit der Puppe (S. 78), gegen das Licht gemalt, stammt aus diesem Jahr.

Es schien dem Maler jetzt an der Zeit, mit dem religiösen Thema einmal zu wechseln. Der Tod seiner Gattin und die Sorge um die unerzogenen Kinder im Hause mag ihn wohl auf das Thema Mutter und damit auf die Mutter über allen Müttern, Maria, gebracht haben. Er als Protestant und seiner künstlerischen Ueberzeugung nach konnte natürlich keinen Augenblick in Versuchung geraten, der Mutter des Heilandes jene erhöhte Seelen- und Geisteskraft beizulegen, mit der er seinen Christus ausgestattet hatte. Mit der Darstellung der Mütterlichkeit allein wollte er sich die Herzen gewinnen. In Erinnerung an die Jeanne d'Arc von Bastien-Lepage, mit dem Uhde jetzt eine unmittelbare künstlerische Verwandtschaft fühlte, hatte er sich vorgenommen, zunächst einmal eine „Maria im Grünen“ zu malen, die der Seligkeit entgegendenkt, ihr Kind in den Armen zu halten. Das Bild ist nie gemalt worden, aber die Studie eines jungen Bauernmädchens im Kohlgarten, jetzt im Besitz des Königsberger Museums (S. 79), läßt ahnen, was der Künstler daraus gemacht hätte. Dieses Mädchen im Grünen, einige frühere Kinderstudien (S. 48, 49 u. 56) sowie das Bild eines lesenden Mädchens (S. 60) zeigen deutlich, wie nahe Uhde als Maler jenem französischen Meister, der gleich ihm unendlich viel für die Popularisierung der Hell- und Freilichtmalerei getan, zeitweise gestanden hat. Der Künstler entschloß sich, das Thema zunächst einmal in einer Gestalt zu fassen, die sich mit der Volksvorstellung deckt, und wählte die Darstellung der „Heiligen Nacht“ (S. 81—86), der er, um seinem

Bedürfnis nach einem poetischen Ausklang genugzutun und das Wunder der Geburt Jesu ebenfalls zu betonen, zwei Flügelbilder mit den herbeieilenden Hirten und den Halleluja singenden Engeln hinzufügte. Uhde hat sich leider durch die üble Aufnahme des Bildes auf der Münchner Jubiläumsausstellung 1888 bewegen lassen, mit dem Werke verschiedene Aenderungen vorzunehmen, von denen man nicht behaupten kann, daß sie diesem zum Vorteil gereicht haben. Gewisse Gegner seiner Art fanden, daß der Künstler seiner Madonna die Züge einer Dirne gegeben habe, die in einer Spelunke ihr Kind zur Welt gebracht; tadelten, daß Frauen und Kinder mit den Hirten kommen, und ereiferten sich über die Engel, die wie lustige Kinder aussehen und sich so benehmen. Um den Unzufriedenen, zu denen er schließlich selbst ein wenig gehörte, genugzutun, übermalte Uhde das Mittelbild, machte das verhärmte Gesicht der Madonna, die als arme Zimmermannsfrau gedacht ist, reizvoller, löste ihre im brünstigen Gebet gefalteten Hände, um dafür die traditionelle Art der Kindesanbetung zu setzen, vervollständigte ein wenig die Toilette des armen Weibes und ließ den Schein der hellen Winternacht voller durch das Fenster im Hintergrund der Scheune strömen, damit Joseph, der die Nacht mit seinen persönlichen Zweifeln sitzend auf der Treppe verbringt, in ein besseres Licht gesetzt würde. Die Flügel, die ihm in der Ausstellung nicht farbig genug gewirkt hatten, malte er ganz neu, wobei sie nicht gewonnen haben, am wenigsten der mit dem Engelkonzert, das nun einen Zug ins Barocke erhalten hat. Zum Schluß suchte er durch dazugemalte Bogen den Triptychoncharakter des Werkes noch besonders anschaulich zu machen. Als die Dresdner Galerie das Werk 1892 in München erwarb, waren jene Bogen durch Umrahmen des Bildes bereits wieder entfernt, so daß auf diese Weise drei verschiedene Fassungen der „Heiligen Nacht“ der Oeffentlichkeit bekannt geworden sind. Nun, auch in seiner letzten Fassung, neben der man jetzt durch einen glücklichen Zufall die erhaltenen Flügel der ersten sehen kann, ist es ein Werk, das dem Künstler in hohem Grade Ehre macht und für seine großen Malereigenschaften wie für sein tiefes poetisches Empfinden und seine individuelle Gestaltungskraft zeugt. Die Erscheinung der jungen Mutter, die, aus dem Schlafe erwacht, sich im Bette aufrichtet, glückselig das auf ihrem Schoße schlummernde Kind betrachtet und ihren Schöpfer im heißen Gebete anruft, daß er es in seinen gnädigen Schutz nehmen möge, ist eine der schönsten und innigsten Gestalten, die Uhde geschaffen, und ein durchaus neuer Typus der Madonna. Und wenn deren Umgebung auch in der gemeinen Vorstellung als ärmlich gelten mag — des Malers Kunst hat sie mit den Reizen des doppelten Lichtes auf die lieblichste Art zu schmücken und zu verschönen gewußt.

Der anfängliche Mißerfolg der „Heiligen Nacht“ scheint für Uhde die Veranlassung gewesen zu sein, sich wieder intensiver den Erscheinungen der Wirklichkeit zuzuwenden. So entstehen 1888 das Bild „Zur Arbeit“ (S. 87) mit der energischen, fast an Jules Breton erinnernden Silhouette der beiden Frauen gegen eine dunstige Morgenluft, der „Schulgarten“ (S. 88) und jener „Biergarten in Dachau“ (S. 89), der, obgleich fünf Jahre vor Liebermanns „Bierkeller in Brannenburg“ (im Luxembourg-Museum) gemalt, immer mit jenem in unerfreuliche Verbindung gebracht wird. Es kann nicht genug betont werden, daß Uhde, abgesehen von seiner holländischen Reise, sich von der Beeinflussung durch den Berliner Meister durchaus frei gehalten hat. Er verdankt dem Beispiel Liebermanns sein inniges Verhältnis zur schlichten Natur; im übrigen sind beide Künstler durch Empfindung und Temperament so scharf voneinander unterschieden, daß man es durchaus vermeiden sollte, Parallelen zwischen ihnen zu ziehen. Jenen schönen Naturschilderungen schließen sich 1889 die



Klosterneuburg, Heinrich L. Neumann — Kohlezeichnung, weiss gehöht, auf Papier, H. 0,315, B. 0,23

Bildnisstudie
1889

prächtigen Bilder „Beim Aehrenlesen“ (S. 91), „Auf dem Heimweg“ (S. 93), „Am Morgen“ (S. 95) und das ebenso humorvoll aufgefaßte als rassige „Heideprinzeßchen“ (S. 94) würdig an. Im gleichen Jahre beginnt aber auch die Reihe der nicht hoch genug zu stellenden Meisterwerke des Künstlers, die zum Gegenstand das Kinderleben der Töchter in seinem Hause haben. Wahr zu sein, genau das zu malen, was er vor sich sah, hatte sich Uhde für diese Bilder zum Grundsatz gemacht und durch dessen Anwendung malerische Kunstwerke erzielt, die in ihrer Art einzig, zugleich aber auch wundervolle Dokumente seiner ungewöhnlich feinen Empfindung für das Kindliche an sich und seiner Vaterliebe sind. Als die schönsten dieser ersten Werke dürfen wohl die „Schularbeiten“ (S. 90), „Das Bilderbuch“ (I. u. II. S. 96 u. 98), das Bild zweier Töchter (S. 99) und die unvergleichlich heitere „Kinderstube“ (S. 97) mit der blauen Tapete, den roten Vorhängen, dem gelben spiegelnden Boden und mit der lachenden Jüngsten in Rot, die in der Mitte des Zimmers ihre Puppe tanzen läßt, während die beiden älteren, ebenfalls rot gekleideten Schwestern mit dem gleichen Spielzeug bereits gesetzter hantieren. Uhde ist der Gefahr, ein in lauter verschiedene Einzelbilder zerfallendes Bild zu malen, nicht mit einem Schritt ausgewichen. Die Wahrheit stand ihm höher als die künstlerische Abrundung. Das Werk hat aber gerade durch den Verzicht auf diese einen so überzeugenden und persönlichen Charakter erhalten, daß man es nicht anders wünschen möchte. Und wie ist es voll freudigen Lichtes und reifer Malerkunst!

Von diesen genrehaften Kinderbildern bis zum Porträt war nur ein Schritt, und Uhde tat ihn, indem er 1890 die ersten Bildnisse einer jungen und schönen blonden Dame mit einer anmutig geschürzten Oberlippe, welche die prächtigsten Zähne enthüllt, malte. Nach einigen studienhaften Versuchen (S. 100) entsteht ein Bildnis, das eine künstlerische Tat ersten Ranges genannt werden darf und in der neueren Kunst in seiner Art nicht seinesgleichen hat. Uhde malte die Dame in einer schwarzen Seidenrobe gegen das Licht vor einem geschlossenen Fenstervorhang sitzend, hinter dem die Sonne glüht (S. 101). Diese Situation gab ihm Gelegenheit, den ganzen Reichtum seines Könnens und die Intensität seiner Beobachtung zu zeigen. Man glaubt zunächst nur ein interessantes Experiment vor sich zu haben, bemerkt aber bald, daß es sich um das völlig reife, in sich abgeschlossene Werk eines großen Meisters handelt, der, abseits vom großen Troß, eigne malerische Ideen verfolgt. Die Fülle der Halblichttöne in dem jungen, frischen Gesicht, auf dem flimmernden Haar und in dem Schwarz der Seide hätte auch Rembrandt nicht feiner geben können. Das Porträt fiel bei seinem Erscheinen in den Ausstellungen zwar auf, fand aber längst nicht die Würdigung, die es verdient. Es ist eines der bedeutendsten Werke, die Uhde geschaffen. Ueberhaupt war das Jahr 1890 eines der glücklichsten in der Produktion des Künstlers; denn außer diesem unübertrefflichen Porträt bringt es jenes Bild, das von allen seinen Leistungen wohl die populärste geworden ist, den „Schweren Gang“ (S. 103), dessen Motiv der Maler im Lauf der Jahre in vielen Variationen unter der gleichen Bezeichnung und als „Gang nach Bethlehem“, „Der heilige Abend“ oder auch „Nach kurzer Rast“ wiederholt hat. Der menschlich ergreifende Inhalt der Darstellung — die junge Frau, die ihrer schweren Stunde entgegensieht und mit ihrem Mann über eine winterliche Straße bei sinkendem Abend, todmüde, kaum fähig, weiterzuwandern, einem Dorfe in der Ferne zustrebt oder in Schwäche an einem Zaun oder am Mauerwerk einer Brücke lehnt, während der Mann durch die Dämmerung davoneilt, um Hilfe zu holen — rechtfertigt den Erfolg dieser Bilder beim großen Publikum ebensosehr wie die malerische Leistung an sich den Beifall der Kenner. Die Mutter-



Leipzig, Prof. Dr. Richard Graul — Auf Papier, H. 0,30, B. 0,42

Kreidestudie zum „Heiligen Abend“ (vgl. S. 104)

schaft mit ihrer Last und Hoffnung ist etwas so Heiliges, daß vor diesem die Erscheinung eines armen Arbeiterpaares mit einer religiösen Vorstellung oder doch mit einer biblischen Erzählung verbindenden Werke der Vorwurf der Profanation kaum noch laut wurde. Aber Uhde hat sicherlich auch eine religiöse Bildidee niemals sorgfältiger in Stimmung gebettet. Nichts von Pathos, nichts von Arrangement, nur Gefühl und eine so außerordentliche Diskretion in jedem Moment der Darstellung, daß man die Leistung vollkommen nennen darf. Auch der Landschafter Uhde feierte in diesem Bilde, das bald eine aufgeweichte Dorfstraße, bald einen verschneiten Feldweg im winterlichen Dunst oder unter schneeschwerer Luft darstellt, einen berechtigten Triumph.

Das Jahr 1891 bringt zunächst wieder einige Interieurs mit ruhigen, vor der Natur entstandenen Existenzschilderungen voll feiner Lichtwirkungen, unter denen „Die alte Näherin“ (S. 108) und das Bild der jungen „am Fenster“ stehenden und in die Straße hinabschauenden jungen Maschinennäherin (S. 110) — eines der prächtigsten Werke des Künstlers — wohl am höchsten zu stellen sind. „Die Flucht nach Aegypten“ (S. 112—113) kann füglich noch als Variante des „Schweren Ganges“ angesprochen werden. Als neue Themen aber erscheinen „Der Gang nach Emmaus“ (S. 111) und der „Ostermorgen“ (S. 114), die Uhde im Laufe der Zeit dann von sehr verschiedenen Seiten angepackt hat. Aus der Erwägung, daß man den Inhalt von Wechselreden nicht malen kann, hat er in dem „Gang nach Emmaus“ im wesentlichen nur das Bild einer friedvollen Abendlandschaft gegeben und in dem „Ostermorgen“ mit den drei in tiefer Betrübnis daherwandelnden Arbeiterfrauen durch die den Feldweg säumende melancholische Kirchhofsmauer versucht, dem Bildertitel gerecht zu werden. Und schließlich ist auch in seinen „Jüngern von Emmaus“ (S. 118), trotz der redenden Gesten Christi

und des einen Jüngers, abgesehen natürlich von der schönen Landschaft, nicht viel mehr als eine Illustration jenes biblischen Ereignisses zu sehen. Indessen hatte Uhde wieder größere Pläne. Als einen Auftakt dazu läßt sich die 1892 entstandene neue Fassung des Themas „Komm, Herr Jesu, sei unser Gast!“ (S. 119) ansprechen, ein Werk übrigens, das mit seinem Sonneneffekt die Leistungen des Künstlers nach 1901 bereits ahnen läßt. Mit Christus, dem der junge Arbeiter die Tür öffnet, kommt zugleich das lebengebende Licht in das Haus des Armen. Wundervoll ist der beglückte Ausdruck der Frau und der zwischen Neugierde und Scheu schwankende bei den Kindern. Das Werk, dem er sich danach zuwendet, ist „Die Verkündigung an die Hirten“ (S. 120 u. 121) und darum bedeutungsvoll in seinem Lebenswerk, weil er mit ihm den ersten Schritt tut zu einer Art von Monumentalmalerei. Wenn man will, kann man in diesem fast unvermittelt auftauchenden Entschluß eine Konzession an seine Umgebung erblicken. Uhde scheint das Gefühl gehabt zu haben, daß seine bisher in den Dimensionen mäßigen Bilder von den riesengroßen Leinwänden seiner Kollegen — man denke an Stuck, Hoecker und Exter! — erdrückt würden, und daß man ihn als Maler vielleicht unterschätze, weil er sich so selten mit richtigen großen Ausstellungsbildern sehen lasse, obgleich er doch schon in dem „Abendmahl“ und in seiner „Bergpredigt“ gezeigt hatte, was er vermochte. Es ist gewiß noch viel von dem feinen leisen Etwas in dem Bilde, das Uhde vor allen andern Künstlern voraus hat, so in der zärtlichen und graziösen Gestalt des weiblichen Engels, in dem man unschwer das schöne Original seines Damenporträts von 1890 wiedererkennt, und in der nächtlichen Landschaft; aber sowohl die gewaltsame Art der Beleuchtung als die Gebärden der Hirten haben jenes Uebertriebene, das dem Barock entstammt und für das man in dem neuen München eine so große Vorliebe besitzt. Die Malerei ist in ihren Mitteln ausgezeichnet, aber im Ausdruck sicherlich nicht reicher als in Uhdes kleineren Bildern. Das Jahr 1892 scheint auch sonst ein solches der Versuche für den Künstler zu sein. Es entstehen die lieblichen Schilderungen einer jungen Mutter im Grünen an der Wiege ihres Kindes, die mit Hinzufügung eines Holz sägenden oder hackenden Mannes als „Heilige Familie“ (S. 122 u. 125) gehen,



Studie zu einer „Flucht nach Aegypten“. Kohlezeichnung

und die ziemlich äußerlich geratene „Verstoßung der Hagar“ (S. 130), aber auch das ausgezeichnete, lebendige „Bildnis Max Liebermanns“ (farbige Wiedergabe S. 123). Und man kann in dieses Jahr vielleicht auch noch die Bilder setzen, in denen Uhde eine Weinende mit den Händen vor dem Gesicht (S. 132) dargestellt hat. Ein Motiv, das in den folgenden Jahren in mancherlei Variationen vielfach wiederholt wird, wobei der Künstler zuweilen leider in die bedenkliche Nähe der Novellenmalerei geraten ist.

Auf dem sicheren Boden der Wirklichkeit und seiner Individualität sieht man den Maler wieder 1893. Da ist vor allem das lebensgroße meisterhafte Bildnis des Münchner Hofschauspielers Alois Wohlmuth in salopper Hauskleidung beim Studieren einer Rolle (S. 135). Ein Glanzstück von eindringlichster Charakteristik, bei weiser Vermeidung alles Ueberflüssigen und Nebensächlichen. Die Erscheinung einer bestimmten Persönlichkeit absolut ins Typische erhoben. Dann kann das Bildnis von Uhdes beiden ältesten Töchtern, die, in dunkelblauen Kleidern, die eine mit einer lichtblauen, die andre mit einer lehmfarbenen, rotbesetzten Schürze, an einem Gartentisch im Grünen sitzend (S. 141), gemeinsam ein Buch betrachten, im reichbewegten Sonnenlicht eines warmen Sommertages, auf den schönen Akkord von Grün, Blau und Gelb gestellt, nicht genug bewundert werden. Beide Werke zeigen den Maler Uhde auf dem Gipfel eines reifen, großen, jeder Aufgabe gewachsenen künstlerischen und psychologischen Vermögens.

Diese Wendung zum Positiven macht es erklärlich, warum der Künstler von jetzt ab in seinen religiösen Bildern schwächer wird, warum nun vielfach äußerliches Beiwerk dazu dienen muß, das auszudrücken, was Uhde früher mit der ganzen Inbrunst seiner Empfindung aus einem reichen Herzen sagte. Aber obschon ihn die Aufgaben der religiösen Malerei künstlerisch nicht mehr reizen, weil es ihn verlockt, der Natur jetzt erst einmal wieder ganz nahe zu kommen, um sich in neuer Weise mit ihr auseinanderzusetzen, möchte er doch seine Führerstellung auf jenem engeren Gebiete nicht einbüßen und fährt fort, Bilder biblischen Inhalts zu malen. Da produziert er die „Heilige Nacht“ mit dem auf einem umgestürzten Schubkarren ein Süppchen auf dem Spirituskocher bereitenden alten Manne (S. 137), die allein durch die Landschaft bedeutungsvolle „Flucht nach Aegypten“ (S. 150). Auch von der zweiten Fassung des „Ostermorgens“ (S. 144) möchte man behaupten, daß der Vorgang selbst viel weniger warm empfunden ist als der Hauch des Frühlings in dem verwilderten Garten. Und wenn der Meister in seinem der Neuen Pinakothek in München gehörenden Bilde „Noli me tangere“ (S. 145) dem Gesicht der Maria von Magdala auch einen wundervollen, zwischen Erstaunen, Trauer und Freude schwebenden Ausdruck zu geben vermocht hat — die Erscheinung Christi mit der elegant-zierlichen Handbewegung des Zurückweisens hebt die innerliche Wirkung des Bildes bis zu einem gewissen Grade auf und hinterläßt den Eindruck des Ungefühlten, wie man ihn wohl vor Altarbildern der Barockmaler hat. Indessen von dem Wunsche beseelt, den Zeitgenossen ad oculos zu demonstrieren, daß auch er jederzeit fähig sei, „Kunst großen Stils“ zu machen, und den Vergleich mit gewissen andern Münchner Berühmtheiten nicht zu scheuen brauche, fährt Uhde in dieser Art fort. Man sieht den Maler des hellsten Lichtes und der durchsichtigsten Schatten eine von düsterem Fackelschein überleuchtete, schwärzliche, an Tintoretto gemahnende „Grablegung Christi“ (S. 148 u. 149) hervorbringen, sieht den feinsten Lyriker unter den deutschen Malern sich an einem seiner Begabung fremden pathetischen Stoff versuchen. Daß ein großer Meister auch in seinen Irrtümern noch die kleinen Talente weit hinter sich läßt, beweist natür-

lich diese „Grablegung“ sowohl als das im gleichen Sinne 1895 gemalte Bild „Um Christi Rock“ (S. 157—159), aber innerhalb Uhdes Lebenswerk kann man diese Schöpfungen, in denen er zwar nicht die Macht seiner Hand, jedoch bestimmt sein innerstes Wesen, die eigentlichen Ziele seines künstlerischen Strebens und seine bisherigen Anschauungen verleugnet, unmöglich sehr hochstellen. Die Idee, daß er andre auf ihrem Gebiet übertreffen müsse, hat den Künstler längere Zeit nicht losgelassen. Er produziert auch später noch einige dieser barocken „Galeriestücke“, wobei, sozusagen nebenbei, eine so prächtige malerische Leistung wie „Der Mohrenkönig“ von 1894 (S. 142) mit dem wundervollen roten Gewand und der gleißenden Krone entsteht.

Während dieser Kämpfe mit sich selbst hatte Uhde aber schon 1893 ein neues biblisches Thema gefunden, das ihn, seiner Wesensart nach, stark anziehen mußte, ihm auch gestattete, unmittelbar vor der Wirklichkeit gemachte Beobachtungen zu verwerten: Die Geschichte des jungen Tobias. Dem Lyriker in Uhde lag natürlich der Abschied des Jungen von seinen Eltern als Bildidee am nächsten, und er hat ihn mehrfach behandelt, am reizvollsten wohl in der ersten Darstellung, dem schönen Freilichtbilde der Liechtensteingalerie (S. 131), wo der Knabe mit dem Engel eben davongeht und sich noch einmal nach den in der Sonne unter einem Baume stehenden, ihm betrübt nachblickenden greisen Eltern und dem väterlichen Hause umschaut, und in dem 1897 entstandenen Gemälde (S. 200 u. 201), darauf man die auf der Haustreppe stehenden Eltern dem schon zur Wanderschaft gerüsteten blonden Liebling tausend gute Lehren mit auf den Weg geben sieht, während der himmlische Wanderkamerad in weißem Kleide wartend an der offenen Tür steht, durch die der sonnige Tag und der grüne Garten in den dämmerigen Treppenflur leuchten. Den übrigen Tobiasbildern Uhdes fehlt dieses seelische Moment mehr oder minder. Die Landschaft bleibt die Hauptsache, und die Gestalten der Legende bilden nur die Staffage darin.

Im Jahre 1895 beschäftigt sich der Künstler zum Teil mit der Neugestaltung früherer Vorwürfe. Die „Ruhe auf der Flucht“ (S. 153) kehrt in einer rein realistischen und darum wirksameren Auffassung wieder; des „Ostermorgens“ zweite Fassung wird unter dem Bildtitel „Weib, warum weinest du?“ (S. 154) eindringlicher gestaltet — Uhde benutzt diese endgültige Lösung später für das Bild des Wiener Hofmuseums (S. 155) —, und die „Flucht nach Aegypten“ (S. 156) erhält mit dem über einen Waldhügel dahinziehenden Paar eine Gestaltung, die etwas von Altdorferscher Poesie hat. Einen Hauch von dessen Geist meint man auch in der Neuschöpfung dieses Jahres, in den „Weisen aus dem Morgenlande“ zu spüren (S. 160 u. 161), die der mit ihrem Kinde im Sonnenschein am Fenster sitzenden Jungfrau ihre Gaben bringen; zum mindesten in der holdseligen Erscheinung der Maria und in der Schilderung des ängstlich äugenden Kindes. Während die Gabenbringer trotz ihrer annähernd modernen Tracht etwas Gesuchtes haben. Der Künstler hat die Märchenstimmung, welche die Gestalten jener Magier nun einmal umwittert und die durch eine realistische Darstellung kaum herauszubringen sein dürfte, in dem im gleichen Jahr entstandenen „Ritt der heiligen drei Könige nach Bethlehem“ (S. 175) und in dem 1896 gemalten figurenreichen Bilde „Die heiligen drei Könige erblicken den Stern“ (S. 176) mit Hilfe phantastischer Kostüme und stimmungsvoller Landschaften dafür um so glücklicher getroffen. Außer dem Bilde „Um Christi Rock“, von dem schon gesprochen war, hat Uhde in dieser Zeit noch ein paar Porträte jener blonden Dame gemalt, deren schöne Erscheinung seit dem Jahre 1890 öfter in seinem Oeuvre wiederkehrt. Das beste dürfte jenes sein, worauf sie von rückwärts, mit den Händen auf dem Rücken, das anmutige Profil zeigend, in

einem braungrauen Kleide vor einem braunen Hintergrund dargestellt ist (S. 162 u. 163), ohne doch an malerischem Reiz jene wunderfeine lebensgroße Bildnisstudie von 1892 (S. 129) zu erreichen, in der Uhde das in dem Porträt von 1890 gelöste Beleuchtungsproblem von einer andern Seite zu fassen suchte.

Der Einfall eines Unternehmers gibt dem Künstler im folgenden Jahre Veranlassung, seine Vorstellung von der Person Christi in einem Einzelbilde des Heilands (S. 179) niederzulegen. Er stellt ihn in jenem Typus, den man von seinen Schöpfungen her kennt, zu einer unsichtbaren Gemeinde mit erhobenen Händen redend, dar und legt dabei zugleich das Bekenntnis ab, daß Christus für ihn der Lichtbringer, ja das Licht selbst ist, indem er ihn von Sonnenstrahlen, welche die Hörer treffen müssen, überschüttet und leuchtenden Antlitzes schildert. Christus spielt in diesem Jahre überhaupt wieder eine wichtige Rolle in der Kunst Uhdes. Der Maler vollendet ein großes Bild „Christi Predigt am See" (S. 185—186), zu dem ihm ein am Starnberger See, wo er seit 1894 jeden Sommer verbringt, empfangener Eindruck die Idee gegeben haben mag. Gut getroffen erscheint in diesem Werke die Feierabendstimmung. Nach getaner Arbeit hat das Volk Muße und Ruhe auch zur geistigen Erhebung. Aber weiter hat es der Künstler in seiner Darstellung nicht gebracht. Der Christus im Kahn scheint eher eine spannende Geschichte zu erzählen als das Gleichnis vom Sämann. Der Künstler hat hier, wie in dem fast zu gleicher Zeit entstandenen Werke „Christus und Nikodemus" (S. 181), etwas zu schildern unternommen, was jenseits der Grenzen der Darstellung durch die Malerei liegt. Denn auch das Gespräch des Heilands mit dem Obersten der Juden über die Wege zum ewigen Leben spottet der Wiedergabe durch Handbewegungen und Mienen. Merkwürdigerweise ist zudem gerade bei diesen beiden Bildern das Malerische schwach. Die Valeurs der rötlichen Abendbeleuchtung und des Blaus im Wasser und in der Luft haben in der Seepredigt ein schlechtes Verhältnis von Kalt und Warm zueinander, und die Malerei des zweiten Bildes ist flau und kraftlos. Aber Uhde erscheint doch nur diesen Stoffen gegenüber unlustig und zu Konventionen geneigt. Sobald es darauf ankommt, Wirklichkeit, Selbstgeschautes zu geben, ist er mit all seinen prachtvollen Mitteln und seinem Temperament bei der Sache. Das beweist



München, Kgl. Graphische Sammlung — Auf Papier, H. 0,365, B. 0,30

Kreidestudie zu einem „Gang nach Emmaus"

er im Jahre der Seepredigt mit dem Bilde seiner drei Töchter „In der Laube“ (S. 180). Diese ausgezeichnete Schöpfung läßt ihrer ganzen Anlage nach, im Momentanen des Ausdrucks und der Lichtwirkung wie auch in der alles Wesentliche mit schärfster Betonung seines Charakters herausholenden summarischen Malweise erkennen, daß Uhde mit seinem Luminarismus nun auch den entscheidenden Schritt zum Impressionismus getan hat. Das Bild ist außerordentlich farbig — die Kleider der beiden älteren Töchter sind rot, das der jüngsten am Baum weiß; dazu das Braungrau des Baumstammes, des Zaunes und der Bank und das Grün der Blätter —; aber alle Farben sind mit Licht durchtränkt.

Der Künstler bleibt auf diesem Wege nicht stehen. Das nächstjährige Gruppenbild der „Töchter des Künstlers“ (S. 191), zeigt, daß er jede Konsequenz zieht und selbst die flüchtigsten Erscheinungen, das Zufällige der Darstellung für wert hält, sobald es ihn malerisch reizt. Auf diesem Bilde tragen die beiden ältesten Töchter sandfarbene Kleider und graue Blusen, die jüngste ist in Rosa. Das Sonnenlicht funkelt auf den blonden Köpfen der Mädchen und im grünen Buschwerk dahinter. Ein durchsichtiger, jedoch scharfer Schatten von einem Baum bedeckt das helle Gesicht der zweiten, über das eifrige Lernen der kleinen Schwester amüsierten Tochter. Auch der treue Freund der drei Töchter, Uhdes Griffon, der später vielgemalte, erscheint zum erstenmal auf diesem Bilde eines glücklichen Vaters und großen Malers. Der Künstler macht nun auch den Versuch, diese Art der Malerei für Bilder religiösen Inhalts zu verwenden. Er glückt bei einem Werke wie „Herr, ich bin nicht wert, daß du unter mein Dach gehest“ (S. 190), weil der geistige Ausdruck nicht sichtbar gemacht zu werden braucht; er gelingt jedoch nicht bei Werken, in denen die Idee, nicht die Wirklichkeit, der eigentliche Träger der Handlung ist. In diesem Sinne ist Uhde mit seinem „Kranke heilenden Christus“ (S. 196 u. 197) ganz und mit der „Himmelfahrt Christi“ (S. 193 u. 194) teilweise verunglückt. Das Wunder der Entrückung Christi ist durch die Malerei niemals glaubhaft zu machen, und der Zustand der Leute bei solchem Ereignis wird immer durch mehr oder minder überzeugende Gebärden, die sie bei andern Gelegenheiten anwenden, ausgedrückt werden müssen. Ueber das Aeußerliche der Handlung ist auch ein so feiner Seelenkünder wie Uhde nicht fortgekommen. Daß er sich zu mehrfachen Aenderungen der Gestalt Christi hat bewegen lassen, zeigt am deutlichsten, wie wenig einheitlich das Werk konzipiert und daß der Meister selbst von dessen Gestaltung nicht besonders eingenommen war.

Uhde hatte indessen viel Freude daran gefunden, seinen Pinsel auf großen Leinwandflächen spazieren zu lassen. Er fühlt sich den Kollegen, deren schöner Vortrag und sicheres Stilgefühl gerühmt wird, durchaus ebenbürtig und hat nichts Geringeres im Sinn, als ihnen zu zeigen, daß er auch in seiner Richtung, die gegen Schluß des Jahrhunderts in München so ziemlich als überwundener Standpunkt gilt, etwas hervorbringen könne, das im Stil große Malerei sei, ohne daß die Naturwahrheit zu kurz komme. „Pour se faire la main“, wie Delacroix von solchen Vorbereitungen für größere Werke spricht, malt er nun erst einmal im Atelier einige Porträte nach Modellen. Zu dem farbigsten und lebendigsten davon stand ihm sein Freund Wohlmuth im Kostüm und in der Maske Richards III. (S. 198 u. 199), die wirksame Szene des Shakespeareschen Dramas verkörpernd, in welcher der flüchtende König über die Bühne eilt und nach seinem Pferde ruft. Uhde hat natürlich nicht daran gedacht, den königlichen Unhold zu malen, sondern den Mimen. Das Bild soll als Schauspielerporträt angesehen werden und ist als solches ein Werk, das seinen Meister in jedem Striche lobt. Nach einem Berufsmodell sind der Mann mit dem grünen Krug im Arm (S. 202) und das

Bildnis des gleichen alten Mannes, stehend, im graubraunen Rock (S. 203) gemalt, vor welchen Schöpfungen man, wie vor Manets „Absinthtrinker“, an Velazquez denkt.

Im Sommer 1898 steht der Künstler wieder im Garten seines Landhauses und malt Bild auf Bild seiner drei Töchter, die, lesend oder mit Handarbeiten beschäftigt, träumend unter Bäumen stehend oder mit dem munteren Griffon spielend, dem Vater geduldige Modelle sind. In diesen Schöpfungen, die Uhde zunächst für sich malte — denn das Publikum sieht in solchen Sachen ja immer nur den Gegenstand und nicht die aufgewendete Kunst —, kommt überzeugend heraus, daß der Maler seine Augen jung erhalten hat, daß er immer noch fähig ist, die Natur naiv zu sehen und ihr neue Schönheiten zu entreißen. Er macht enorme Fortschritte nach der Seite der Farbigkeit und in der Darstellung des Lichts. Die Sonne gleißt und funkelt in diesen Bildern, und des Künstlers immer freier gewordene Hand ist fähig, jeden flüchtigen Eindruck, jede leise Nuance festzuhalten und wiederzugeben. Es ist zweifellos, daß diese Werke, die trotz aller treuen Beobachtung der Wirklichkeit auch gerade in der Malweise etwas durchaus Persönliches besitzen, einmal zu den hervorragendsten Leistungen der deutschen impressionistischen Malerei gezählt werden müssen. Sie brauchen den Vergleich mit ähnlichen Arbeiten Liebermanns nicht zu scheuen. Sie sind meistens weitergebracht und auch großzügiger in der Malerei. Daß der Berliner Meister gegenüber Uhde amüsanter wirkt, liegt wohl nur daran, daß er unaufhörlich neue Motive wählt, während dieser nicht ruht, bis er alle Möglichkeiten eines Motivs erschöpft hat. Betrachtet man die in Uhdes Garten gemalten Bilder (S. 207, 210, 211, 217) genauer, so wird man bemerken, wie sehr des Künstlers Ansprüche an sich selbst von Fall zu Fall gesteigert sind und zu immer vollendeteren Leistungen führen, so daß die „Hundefütterung“ von 1900 (S. 233) Uhdes stärkste Leistung in dieser impressionistischen Freilichtmalerei vorstellt, wobei immer wieder hervorgehoben werden muß, daß die Art der Anschauung und der Malerei durchaus individuell ist und nicht in Verbindung steht mit dem französischen Impressionismus.



Fritz von Uhde, Ende der 1890er Jahre
Nach einer Aufnahme von Gebr. Lützel in München

Zwischen solchen frischen, weil unmittelbar vor dem Leben entstandenen Werken erscheinen freilich noch immer weiter Bilder religiösen Inhalts, die der Künstler weniger aus eignem Bedürfnis, sich auszusprechen, malt, als weil man sie von ihm verlangt. Was ihnen im Vergleich mit Uhdes besten Arbeiten an innerlichem Gehalt abgeht, erscheint häufig ersetzt durch die reifere Kunst des Malers. Da taucht noch einmal die „Verstoßung der Hagar“ (farbige Wiedergabe S. 213) in einer neuen glücklicheren

Lösung auf; da wird ferner das Abenteuer des jungen Tobias mit dem rabiaten Fisch (S. 212) dargestellt, und zwar in ganz impressionistischer Malweise. Auch die „Anbetung der heiligen drei Könige“ (S. 216) erscheint 1899 noch einmal unter seinen Bildern. Einen besonderen Grund, sich aufs neue mit biblischen Stoffen zu beschäftigen, erhält Uhde durch die Aufforderung, im Verein mit andern Künstlern Illustrationen für eine Bibel zu liefern, die ein holländischer Verlag herausgibt. Er ist einer der fleißigsten Mitarbeiter des Unternehmens gewesen, und seine Bilder (S. 218—223) gehören zu den volkstümlichsten dieser „Bibel in der modernen Kunst“.

Für sich persönlich fühlt Uhde indessen das Bedürfnis, mit Schöpfungen dieser Art einen Schluß zu machen und vor aller Oeffentlichkeit zu bekennen, daß ihn als Maler jetzt eigentlich nur noch die Wirklichkeit reize. Als Mann von Geist gibt er diesen Entschluß in einer sehr feinen künstlerischen Weise kund, indem er 1900 sein Atelier mit den Modellen malt, die gekommen sind, ihm zu einer heiligen Familie zu sitzen. Der Maler hat eine Pause gemacht und für einen Augenblick das Atelier verlassen. Die Madonna, das Kind im Arm, sieht sich das unfertige Bild des Malers an. Die als Engel staffierten Kinder liegen und sitzen müde herum. Nur Joseph, den der Künstler gerade in Arbeit hat, bleibt in der angewiesenen Pose stehen, weil der Meister sogleich weiterarbeiten wird. Aus dieser Szene, die er nicht zu erfinden brauchte, weil er sie so ähnlich sicherlich mehr als einmal gesehen, hat der Künstler eines seiner allerschönsten Bilder (S. 229—230) gemacht. Es entzückt daran ebensosehr die ganz wundervolle, bei aller Breite doch überaus intime Malerei, die schöne lichte, auf Grau, Braun, Blau und ein wenig Rosa gestellte Farbe, als der edle Ausdruck von Wahrheit, der über dieser Gruppe liegt und der für jeden unbefangenen Betrachter selbst den leisesten Verdacht von Profanation ausschließt. Dennoch hat man Uhde eine solche zum Vorwurf gemacht. Dem Maler hatte freilich nichts ferner gelegen. Ein Mensch von seiner Empfindungsart ist sich von vornherein darüber klar, daß eine respektlose Behandlung des Gegenstandes die Ehrlichkeit seiner Gesinnung in Frage stellen würde. Der Künstler hat vielmehr aufs ängstlichste jede Unehrerbietigkeit vermieden, was schon aus der Wahl seines besonders schönen und fast vornehm anmutigen Madonnenmodells hervorgeht. Der leise Humor, der sich in der Wiedergabe der ermüdeten und gelangweilten Kinder ausspricht, ist der natürlichste von der Welt und als Gegensatz sogar nötig. Uhde, der Maler der kindlichsten Kinder, hat, wie seine „Engelstudien“ (S. 227 u. 228) bezeugen, offenbar seine Freude an diesen armen kleinen Dingern gehabt, die ahnungslos die Etikettevorschriften des himmlischen Hofstaats verletzen.

Das Jahr 1900 bringt Uhde eine harte Prüfung. Eine schwere Erkrankung wirft ihn nieder. Langsam, langsam und mangelhaft kehren die Kräfte zurück. Die aufs äußerste geschwächten Nerven des Künstlers gestatten ihm die Arbeit nur noch im beschränkten Umfange. Als einem echten Künstler aber wird ihm auch die Krankheit zu einem künstlerischen Erlebnis und aus diesem ein Bild „Der barmherzige Samariter“ (S. 236). Das erste, mit der zitternden Hand des Rekonvaleszenten gemalt, befriedigt ihn nicht. Er übermalt es, ohne viel mehr zu erreichen (S. 237). Im Sommer 1901, in Starnberg, beginnen sich die Kräfte wieder zu heben, und da er in seinen ihn mit der treuesten Liebe und Pflege umgebenden Töchtern die willigsten Modelle hat, weiß er sich nichts Besseres, als sie zu malen und dabei neue Entdeckungen in der Natur zu machen. Die drei Töchter hatten ihm 1899 zu einem ebenso eigenartig-intimen wie malerisch interessanten Gruppenbildnis (S. 225) im Zimmer gesessen. Jetzt müssen sie ihm als Staffage, als Licht- und Farbenträger für impressionistisch gemalte Interieurbilder dienen. Eines der schönsten davon ist das in der Lichtwirkung ganz

besonders gelungene „In der Veranda“ (S. 235). Das Bild von 1902 und das 1903 gemalte „An der Verandatür“ (S. 239 u. 243) gehören mit zu den vorzüglichsten Werken, die der die Schönheit in der Wahrheit suchende Meister geschaffen. Das Licht hat eine Beweglichkeit, die Farbe bei aller Kraft eine Immaterialität, die wahrhaft erstaunlich sind. Den Schilderungen des durch Innenräume streifenden Tageslichts folgen Bilder, in denen der Reiz des künstlichen Lichtes dargestellt wird. Wie es von den Kerzen des Weihnachtsbaums durch des Künstlers Wohnzimmer strahlt, wo die Töchter am Klavier, das die eine spielt, dem Vater „Stille Nacht, heilige Nacht“ vorsingen (S. 244 u. 245). Und der Künstler läßt, um die Sache luminaristisch recht interessant zu machen, dieses Kerzenlicht mit dem Lichte zweier großer Lampen sich streiten. Und 1904 versucht er gar sein altes Experiment von der gegen das Licht gesetzten Person mit solcher Lampenbeleuchtung (S. 256). Man denkt vor diesen ausgezeichneten Schöpfungen unwillkürlich an die intimen Interieurs der Dänen, obschon der Impressionist Uhde in seiner Malerei nichts mit diesen sich in alten Traditionen bewegenden Malern gemein hat. Aber auch Freilichtbilder aus des Künstlers Garten und die Töchter des Meisters werden weiter fleißig gemalt, stark und lebendig wie früher, jedoch vielleicht noch prickelnder und freier in der Technik. Man kann sich vorstellen, daß Uhde auch das jetzt beginnende siebente Dezennium seines Lebens damit ausfüllen könnte, immer weiter neue Schönheiten in seiner nächsten Umgebung zu finden und sie zu malen. Jedoch man wird ihm nicht die Ruhe dazu lassen. Je mehr Menschen erkennen, ein wie großer Künstler dieser Neuschöpfer des religiösen Bildes ist, um so dringender wird man leider von ihm verlangen, daß er wieder Bilder mit biblischen Stoffen malt. So ist man denn auch 1904 mit dem ersten Auftrage zu einem Altarbilde an ihn herangetreten. Zu welchem außerordentlichen Werke hätte dieser Auftrag Uhde in der Zeit begeistert, da er in der Fülle seiner Kraft stand, seine Mission als Erneuerer der religiösen Kunst noch im Glanze der goldenen Zukunft vor sich sah! Aber das ist die Misere der deutschen Kunstverhältnisse, daß man den wirklichen und ursprünglichen Begabungen solche Aufgaben erst stellt, wenn sie keine wahre Freude mehr darüber empfinden können; wenn sie den Ruhm, den



München, Kgl. Graphische Sammlung — Auf Papier, H. 0,370, B. 0,296

Studie zu dem Bilde „In Gedanken“ (vgl. S. 171)

sie schließlich genießen, mit einem Leben voller Bitterkeiten und Enttäuschungen so hoch bezahlt haben, daß er ihnen durch solche nachträglichen Anerkennungen nicht mehr kostbarer werden kann. Dennoch hat Uhde sein ganzes künstlerisches Vermögen darangesetzt, um der Stadt Zwickau, die einen Teil seiner Jugend gesehen, für ihre Lutherkirche ein Werk zu liefern (S. 251), das ihr und ihm Ehre macht. Das Bild stellt keinen bestimmten Vorgang aus dem Evangelium vor. Der Maler hat sich an die auf eine Jesaiasstelle zurückgehenden Worte im Evangelium Matthäi gehalten: „Das Volk, das im Finstern saß, hat ein großes Licht gesehen, und die da saßen am Ort und Schatten des Todes, denen ist ein Licht aufgegangen.“ Der Heiland in hellviolettem Gewande tritt aus einem Tempeltor und spricht zu einer vor dessen Stufen knienden Gemeinde. Von himmlischem Licht übergossen, leuchtenden Antlitzes steht er da und scheint den Arbeitsmüden und Verzagten zu seinen Füßen zu sagen: „Nehmet auf euch mein Joch und lernet von mir, denn ich bin sanftmütig und von Herzen demütig, so werdet ihr Ruhe finden für eure Seelen!“ Uhde hat mit diesem Werke ein erneutes Zeugnis abgelegt für den innigen Glauben, der ihn beseelt, und für den starken geistigen Ausdruck, über den er mit seiner Kunst noch immer gebietet.



Fritz von Uhde im Jahre 1907
Nach einer Aufnahme aus dem Atelier B. Dittmar, München

Im Jahre 1906 folgte er der Aufforderung, für die Hamburger Kunsthalle das Bildnis eines um diese hochverdienten Ehepaars, des Senators Dr. Hertz und dessen Gattin (S. 259), zu malen. Er hat allseitigen Beifall mit dieser unter schwierigen Verhältnissen entstandenen Leistung gefunden. Seitdem sind noch mehrere Bilder seiner Töchter im Garten entstanden sowie eine neue Fassung des „Schweren Ganges“, und im Atelier des Künstlers reifen einige neue Werke, von denen eine große „Modellpause“ und ein „Malvolio“ (Porträt Wohlmuths) genannt seien, der Vollendung entgegen. Sie sollen und werden bestätigen, daß Uhdes Ehrgeiz, weiter und höher zu streben, noch immer so lebendig ist als zu der Zeit, da er um die Lorbeeren, die sein Volk dem Sechzigjährigen jetzt freudig reicht, schwer kämpfen mußte.

⁘ ⁘ ⁘

In der Meinung, daß Geist und Wesen der Kunstwerke und der Künstler sich in dem äußern, was inhaltlich zu den Begriffen spricht, nimmt die Mehrzahl der Menschen ganz Abstand davon, sich Rechenschaft darüber zu geben, mit welchen Mitteln der Künstler seine Wirkungen hervorbringt, obgleich diese doch so untrennbar vom Wesen eines Kunstwerks sind wie die Materie vom Geist. Daher ist es vielleicht nicht über-

flüssig, kurz von dem eigentlich Künstlerischen in Uhdes Bildern zu reden, von der Art, wie er seine Ideen gestaltet. Denn die Idee in einem Kunstwerk ist überhaupt nichts wert, wenn ihr das Gestaltungsvermögen des Künstlers nicht zu einem sinnlich überzeugenden, die Phantasie des Betrachtenden in ganz bestimmte Bahnen drängenden Leben verhilft. Die Malerei, die Kunst der zweidimensionalen Fläche, ist darauf angewiesen, Illusionen hervorzurufen. Die Mittel, mit denen allein das geschehen kann, sind Zeichnung und Farbe; im höchsten Sinne sogar nur die Farbe, in der die Zeichnung völlig aufgegangen ist. Malen heißt eigentlich, Farben auf einer Fläche in einem schönen Verhältnis, in einer sinnvollen Art so ordnen, daß bestimmte Illusionen und durch diese wieder mehr oder minder deutliche Vorstellungen auf dem Wege der sinnlichen Wahrnehmung zustande kommen. Unter diesen Vorstellungen, die durch die Malerei erzeugt werden können, sind die wichtigsten die der Räumlichkeit, die der Körperlichkeit und die der Bewegung, des belebten Daseins. Zum Teil sind diese Vorstellungen von einander bedingt. Die der Räumlichkeit ist eine Vorbedingung dafür, daß Körperlichkeit und Bewegung vorgestellt werden können. Beide sind unmöglich ohne ein Vor und Zurück oder Zurseite. Es ist daher für einen Maler, der sich bemüht, in einem Bilde eine überzeugende Illusion der Wirklichkeit zu geben, vor allem nötig, nach dem Eindruck des Räumlichen in seiner Darstellung zu streben. Die Art, deren sich Uhde zur Erreichung dieses Zweckes in seinen Werken bis etwa 1881 bedient, ist nicht sonderlich originell. Erst da, wo er die Raumillusion in seinen Bildern dazu benutzt, um gewisse Stimmungen hervorzubringen, kommt seine Individualität zum Ausdruck. Es war schon gesagt worden, daß die Stimmung der Uhdeschen Bilder hervorgerufen wird durch ein zartes Hellicht. Um die Wirkung der Helligkeit für das Auge des Betrachtenden zu steigern, hat der Künstler lange Jahre hindurch die Lichtquelle für seine Darstellungen in den Hintergrund der Bilder gelegt, damit aber zugleich erreicht, daß diese Beleuchtung die Raumwirkung erhöht, indem der Raum sich in die Unendlichkeit dieser Lichtquellen zuletzt zu verlieren scheint. Da er zugleich die Gestalten seiner Bilder im wesentlichen in nächster Nähe der Lichtquellen anordnet, gewinnt er nicht nur Dunkelheiten im Bilde an einer Stelle, wo er sie als Gegensatz zur Steigerung der Illusion des stärksten Lichtes braucht — er erhält auch den Vordergrund frei, um ihn, der ja farbig ist, als Licht- und Stimmungsträger benutzen zu können. So findet man bei fast allen Uhdeschen Darstellungen in Innenräumen ein Fenster im Hintergrunde, das nicht nur als Lichtquelle dient, sondern auch, weil man auf eine Straße, ins Grüne oder gar in eine weit sich ausdehnende Landschaft blickt, die Illusion des Raumes für den Betrachter des Bildes erweitert und ungewöhnlich stark und lebendig macht. Zugleich aber gibt dieser helle Fleck im Hintergrunde der Komposition den Halt. Ihn nimmt das Auge als kräftigsten Reiz zuerst wahr und von ihm aus folgt es dem alle Gegenständlichkeiten ordnenden Wege des Lichtes, das sich in Innenräumen naturgemäß am stärksten auf dem Fußboden sammelt. Nicht ohne Vorbedacht wählt der Künstler für diesen gern ein Material, das geeignet ist, das Licht lebhaft zurückzustrahlen; also abgenutzte Fliesen oder glänzend gewordenes oder gemachtes Holz. Er erreicht damit, daß der Fußboden nicht die ihm eigentümliche Farbe, sondern etwas Immaterielles, ein schwach farbiges Licht reflektiert. Dadurch scheinen Uhdes Innenräume, obgleich in den früheren Bildern gar nicht besonders hell gemalt, von Licht überzuströmen, von einem Licht, das alles Arme und Dürftige verklärt, das Häßliche schön macht und mit seinem goldenen Glanz Poesie und Heiterkeit auch dort verbreitet, wo Not und Sorge wohnen. Man sehe sich daraufhin nur sein „Lasset die Kindlein zu mir kommen!“, „Das lesende Mädchen“,

„Komm, Herr Jesus, sei unser Gast!“ in seinen beiden Fassungen, „Das Abendmahl“, „Am Fenster“ und ähnliche Bilder an.

In etwas veränderter Weise geht er in seinen Darstellungen innerhalb von Landschaften vor. Hier sucht er die Illusion des Räumlichen dadurch zu erhöhen, daß er den Horizont möglichst hoch legt, oder daß er durch perspektivische, im Vordergrund beginnende und zuweilen ganz stark betonte Linien den Blick des Betrachtenden in eine endlos scheinende Ferne leitet. Die Aktion des Lichtes in die Luft zu verlegen, vermeidet der Lyriker Uhde, er benutzt dazu nur das Terrain und ist also auf dieses als Stimmungsträger fast ganz angewiesen. Da es in Freilichtdarstellungen im allgemeinen keine besonders sichtbar zu machende Lichtquelle gibt, ist Uhde hier auch stets auf geschlossene, von der Lichtführung unabhängige Komposition bedacht. Seine Freilichtbilder lassen sich mit einigen Ausnahmen, zu denen, wie schon erwähnt, die „Trommelübung“ gehört, nicht, wie manche andre seiner Bilder, in verschiedene Motive auflösen. Uhdes erste Schöpfungen dieser Art lassen erkennen, daß sie in einer Zeit entstanden sind, wo die Maler ihre Schöpfungen auf Grau stimmten, um sie lichtvoll und luftig zu machen. Alle Farben werden mit diesem Grau gebrochen. Doch wird man finden, daß bei Uhde neben dem Grau schon ein Gelbbraun zum Vorschein kommt, das mit den Jahren mehr und mehr Besitz von seinen Farben nimmt und sie immer leuchtender, intensiver werden läßt. Diese Steigerung der Farbe ist so allmählich vor sich gegangen, daß des Künstlers Bilder um 1900, zumal er nun auch die Wirkungen des unmittelbaren und reflektierten Sonnenlichts zu malen liebt, in ihrer Farbenfülle und Leuchtkraft zu den stärksten in den Ausstellungen gehören. Und das Erreichte ist um so höher zu schätzen, weil es das Produkt einer Entwicklung, nicht ein solches der Tagesmode ist. Denn niemand wird behaupten dürfen, daß Uhdes Farbe und sein Impressionismus in Beziehung zu bringen sind zu den Erscheinungen der französischen Malerei, die in der Berliner Kunst eine so heftige Umwälzung herbeigeführt haben. Je mehr des Künstlers Erkenntnis vom Wesen des Lichts und der Farbe wuchs, um so freier wurde seine Technik. Man kann nicht sagen, daß Uhdes erste Bilder nach seiner Rückkehr von Paris einen ängstlichen Maler verraten. Vielmehr hat sein Vortrag schon damals eine erstaunlich sichere Breite; aber die Zeichnung führt neben der Farbe noch ein ziemlich selbständiges Dasein. Der Einfluß Menzels ist, wie bei Liebermann, unverkennbar. Der Anschluß an Bastien-Lepage gibt dem Künstler Veranlassung, die Zeichnung zu einer ruhigen, alle entbehrlichen Intimitäten ausschaltenden großen Wirkung zu bringen. Die Farbenflächen erscheinen dabei einheitlicher organisiert, weil auch die Lichtwirkung vereinfacht wird. Schließlich verschwindet die an sich strenge Zeichnung von Uhdes Bastien-Lepage-Periode, die etwa um 1885 ihren Höhepunkt hat, ganz, um einer großzügigen, breiten, durchaus von der Farbe ausgehenden Malerei zu weichen. Des Künstlers Vortrag wird flüssig, sicher und energisch, ohne die Spur einer Manieriertheit. Uhdes Malweise in den neunziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts hat nichts Leidenschaftliches, aber sie ist darum keineswegs temperamentlos. Sie ist der Ausdruck der vollkommenen Meisterschaft, als deren reifste Schöpfung wohl die „Atelierpause“ angesehen werden muß.

Nach 1900 wechselt der Charakter von Uhdes Malerei. Seine Hochachtung vor dem schönen, großen Vortrag ist im Sinken. Er hat erkannt, daß dieser nicht alle Wirkungen, die er erstrebt, hergibt, daß die Malerei heut andre Probleme zu lösen hat als die, welche die unsterblichen Meister des Pinsels, Hals und Velazquez, vor sich sahen. Er begreift, daß es jetzt viel wichtiger ist, in einem Malwerk den zitternden Schein bewegten Lebens zum Ausdruck zu bringen, als sich einer Kalligraphie des

Malens zu befleißigen; daß die sinnliche Wirkung des Bildes für das, was er jetzt will, die Hauptsache sei. Aus dieser Erkenntnis heraus arbeitet der Künstler seit etwa sieben Jahren mit kurzen, fast strichelnden Pinselzügen, mit nicht sehr vielen, aber in sich reich nuancierten Farben, und seine Meisterschaft verrät sich darin, daß er mit absoluter Sicherheit die richtige Farbe an die richtige Stelle setzt, zwar keine stilvolle, aber eine sehr ausdrucksvolle Malerei gibt, mit der er Wirkungen und Bilder hervorbringt, die in jedem Zuge verraten, daß sie der Hand eines Auserwählten ihr Dasein verdanken. Aber auch der Empfindung und dem Geiste eines solchen. Denn, wenn Uhde in den zuletzt entstandenen Bildern seiner Töchter im Grünen oder am Klavier nichts gäbe als einen von allem menschlichen Interesse losgelösten Natureindruck, so würde niemand in diesen Leistungen etwas Besonderes sehen. Jedoch Uhde empfängt, wie jeder große Künstler, die Natur mit den Augen und mit dem Herzen zugleich. Er kann sie nicht wiedergeben, ohne ihr von seinem eignen Wesen mitzuteilen. Auf Uhdes Wesen, auf seiner geraden, guten und liebevollen Persönlichkeit beruht die Wirkung seiner Bilder, auch jener letzten, von denen er meint, sie seien die wahrsten und objektivsten von der Welt. Er muß eben seiner Anlage folgen, die ihn dazu bestimmt hat, Malerei als die Kunst zu üben, die durch die Augen zu den Seelen der Menschen spricht.



Studie. Kohlezeichnung



# DAS WERK FRITZ VON UHDES

## Abkürzungen – Abbreviations – Abréviations

H. = Höhe = Height = Hauteur
B. = Breite = Width = Largeur

Auf Holz = on wood = sur bois
Auf Leinwand = on canvas = sur toile
Auf Papier = on paper = sur papier

Die Maße sind in Metern angegeben
Measures are noted in meters
Les mesures sont indiquées en mètres

* = vergleiche die Erläuterungen (S. 267)
= see the „Erläuterungen“ (p. 267)
= voyez les „Erläuterungen“ p. (267)



München, Prof. Fr. von Uhde — Auf Leinwand, H. 0,64, B. 0,54

**Abschied**

The farewell — 1869 — Le départ



München, Prof. Fr. von Uhde — Auf Leinwand, H. 0,64, B. 0,54

**Heimkehr**

The return — 1869 — Le retour



München, Prof. Fr. von Uhde — Auf Leinwand, H. 1,60, B. 2,17

Die Schlacht bei Sedan

1873

The battle of Sedan — La bataille de Sedan



*Dresden, Fräulein Clara von Uhde — Auf Leinwand, H. 0,64, B. 0,54

An der Parkmauer

At the park-wall — 1874 — Près du mur du parc



Dresden, Fräulein Clara von Uhde — Auf Leinwand, H. 0,42, B. 0,355

Oesterreichischer Reiter

An Austriain rider — 1874 — Un cavalier autrichien



München, Prof. Fr. von Uhde

Auf Leinwand, H. 2,60, B. 2,10

Sirenen
1875

Sirens

Sirènes



Schloss Altfranken bei Dresden, Graf Luckner

Auf Leinwand, H. 1,38, B. 1,83

Revanche

1875

Revenge

Revanche!



Schloss Altfranken bei Dresden, Graf Luckner

Auf Leinwand, H. 1,48, B. 2,37

Im Klostergarten
1875

In the couvent-garden

Au jardin du couvent



Schloss Altfranken bei Dresden, Graf Luckner

Auf Leinwand, H. 0,75, B. 1,38

Irrlicht

The will-o'-the-wisp — 1875 — Le feu follet



Schloss Altfranken bei Dresden, Graf Luckner — Auf Leinwand, H. 1,48, B. 2,37

Siesta

Siesta — 1876 — La sieste



Schloss Altfranken bei Dresden, Graf Luckner

Auf Leinwand, H. 1,83, B. 3,67

Walpurgisnacht

Walpurgis night

1876

La veille de la sainte Vaubourg



Berlin, H. von Anderten

Auf Leinwand, H. 1,30, B. 1,00

Bacchantin

A bacchanalian

1876

Une bacchante



München, Prinz Leopold von Bayern — Auf Leinwand, H. 1,85, B. 1,07

Jagdjunker

A hunting-page — 1877 — Un gentilhomme de la vénerie



München, Prinz Leopold von Bayern — Auf Leinwand, H. 1,85, B. 1,07

Standartenträger

A standard-bearer — 1877 — Un porte-étendard



Schloss Altfranken bei Dresden, Graf Luckner — Auf Leinwand, H. 1,93, B. 2,86

Reitergefecht

A cavalry-fight — 1877 — Un combat de cavaliers



München, Gustav Freiherr von Habermann

Auf Leinwand, H. 1,85, B. 2,87

Rast auf dem Marsche

1878

Rest on the march

Repos pendant la marche



München, Oberst Adolf von Muffel

Auf Leinwand, H. 1,26, B. 2,15

Zum Kampf eilende Reiter

1878

Cavalry-soldiers going into'action

Cavaliers s'avançant à la bataille



München, Prof. Fr. von Uhde — Auf Leinwand, H. 1,97, B. 1,16

Italiener

Italian people — 1878 — Italiens



*Dresden, Kasino des Sächs. Garde-Reiter-Regiments

Auf Leinwand, H 1,65, B 4,00

Der Angriff des Regiments von Plotho in der Schlacht bei Wien 1683

The attack of the regiment von Plotho in the battle of Vienna 1683 — 1879 — L'attaque du régiment de Plotho dans la bataille de Vienne 1683



Dresden, Kasino des Sächs. Garde-Reiter-Regiments

Der Angriff des Regiments von Plotho in der Schlacht bei Wien 1683
(Ausschnitt)
1879

The attack of the regiment von Plotho in the battle of Vienna 1683 (Detail)

L'attaque du régiment de Plotho dans la bataille de Vienne 1683 (Détail)



München, Prof. Fr. von Uhde

Auf Leinwand, H. 0,60, B. 0,49

Studie

Study — 1879 — Etude



München, Prof. Fr. von Uhde

Auf Leinwand, H. 1,37, B. 1,00

Der Landstreicher

A tramp

1880

Le vagabond



München, Hofkunsthändler Albert Riegner

Auf Leinwand, H. 0,75, B. 0,60

Ein Schimmel

A white horse — 1880 — Le cheval blanc




München, Dr. von Pannwitz

Auf Leinwand, H. 0,75, B. 0,60

Altdeutscher Reiter

An old-German warrior — 1880 — Un guerrier allemand du vieux temps



*München, Gemäldegalerie Heinemann

Auf Leinwand, H. 1,37, B. 2,00

Die Chanteuse

1880

The chansonette-singer

La chanteuse



*Paris, Madame Boucicault

Auf Leinwand

Die gelehrten Hunde
1880

The learned dogs

Les chiens savants



Dresden, Fräulein Clara von Uhde — Auf Leinwand, H. 0,845, B. 1,20

Im Atelier (Der Künstler mit seiner Gattin)

In the studio (The artist and his wife) — 1881 — Dans l'atelier (L'artiste et sa femme)



Philadelphia, Peter A. Schemm — Auf Holz, H. 0,61, B. 0,76

Holländische Wirtsstube

A Dutch inn — 1881 — Un cabaret hollandais



*Cöln, Museum Wallraf-Richartz

Auf Leinwand, H. 1,84, B. 2,50

Das Familienkonzert

The family-concert

1881

Le concert de famille



Berlin, Kunsthandlung Fritz Gurlitt

Auf Leinwand, H. 0,72, B. 0,58

Am Fenster

At the window 1881 A la fenêtre



*Wien, Dr. Georg Albert — Auf Leinwand, H. 0,61, B. 0,49

Altes Weib mit Bierkrug

Old wife with a beer-jug — 1881 — Femme âgée tenant un broc à bière



Hamburg, Frau A. Amsinck — Auf Holz, H. 0,55, B. 0,45

Im Altleuthause zu Zandvoort

In the alms-house of Zandvoort — 1882 — Dans la maison des vieux à Zandvoort




*München, Major Frhr. Heinr. v. Soden — Auf Leinwand, H. 0,29, B. 0,16

Holländerin

A Dutch woman — 1882 — Une Hollandaise

Klosterneuburg, Heinrich L. Neumann — Auf Leinwand, H. 0,32, B. 0,24

**Studienkopf**

Study — 1882 — Etude



Auf Leinwand

**Studienkopf**

Study — 1885 — Etude



München, Prof. Fr. v. Uhde — Auf Pappe, H. 0,30, B. 0,225

Holländisches Fischerkind

A Dutch fisher-child 1882 Enfant de pêcheurs hollandais



*Saint-Louis, Museum of Fine Arts

Auf Leinwand

Holländische Nähstube

A Dutch sewing-bee

1882

Atelier de couture hollandais



Wien, Moderne Galerie — Auf Leinwand, H. 0,60, B. 0,80

Fischerkinder von Zandvoort

A group of fisher-children in Zandvoort — 1882 — Groupe d'enfants de pêcheurs de Zandvoort



*Berlin, Prof. Max Liebermann

Auf Leinwand, H. 0,87, B. 1,48

Der Leierkastenmann kommt

The organ-grinder is coming — 1883 — Le joueur d'orgue de Barbarie vient



*München, Prof. Fr. von Uhde — Auf Pappe, H. 0,30, B. 0,225

Mutter und Kind

Mother and child — 1883 — Mère et l'enfant



*Dresden, Hofrat Dr. Hübler — Auf Holz, H. 0,74, B. 0,59

In der Sommerfrische

In the summer-resort — 1883 — A la campagne



München, Adalbert Buchholz — Auf Holz, H. 0,285, B. 0,39

Auf dem Kasernenhof (Skizze)

In the barrack-yard — 1883 — Dans la cour de la caserne

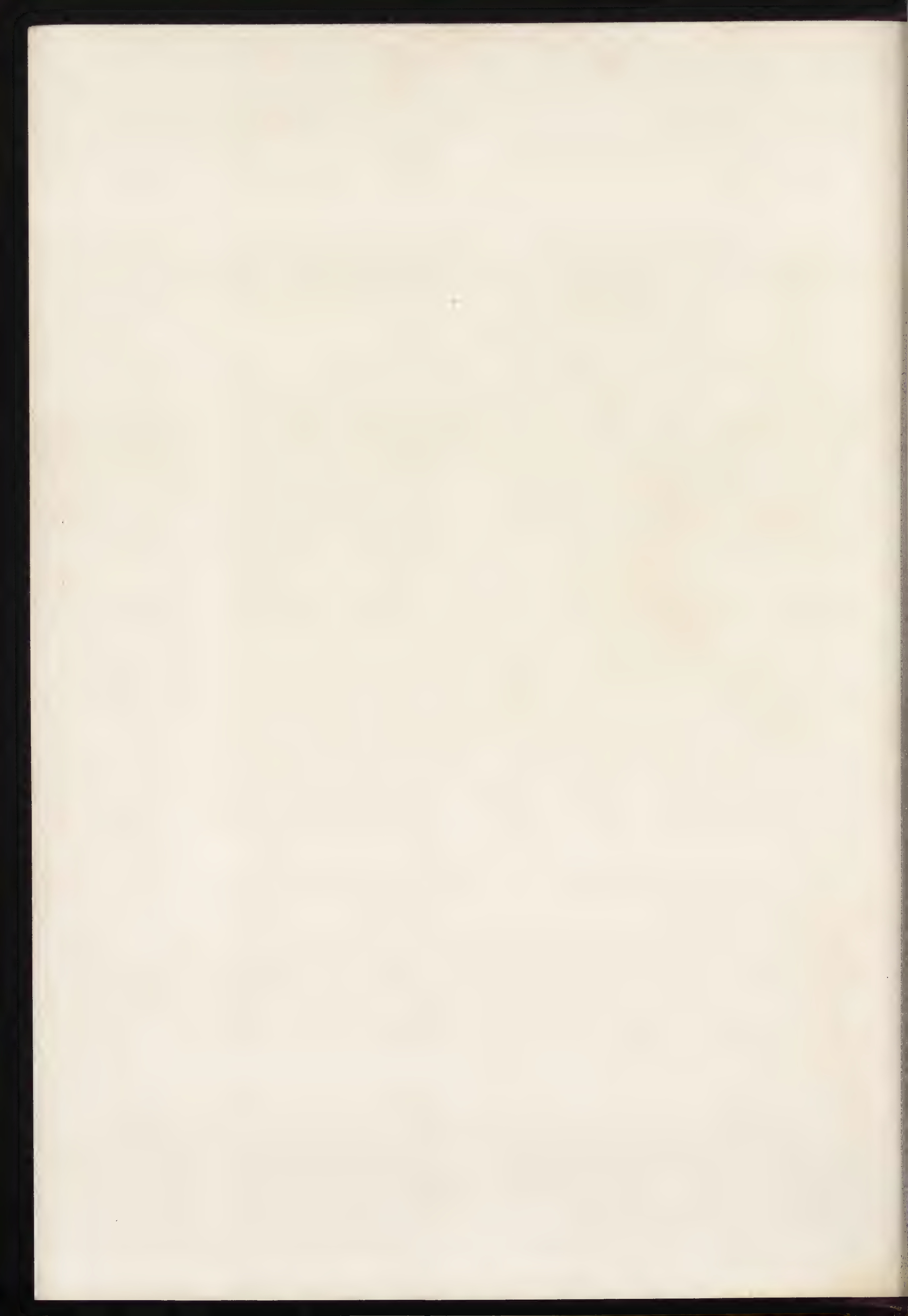


Frankfurt a. M., Eduard Cohen

Auf Holz, H. 0,46, B. 0,35

Der Leierkastenmann von Zandvoort

The organ-grinder of Zandvoort 1883 Le joueur d'orgue de Barbarie de Zandvoort





*Dresden, Kgl. Gemäldegalerie

Auf Holz, H. 0,72, B. 0,95

Die Trommelübung

Practising drummers — 1883 — Tambours s'exerçant



Dresden, Kgl. Gemäldegalerie

Die Trommelübung
(Ausschnitt)
1883

Practising drummers
(Detail)

Tambours s'exerçant
(Détail)



Dresden, Kgl. Gemäldegalerie

Die Trommelübung
(Ausschnitt)
1883

Practising drummers
(Detail)

Tambours s'exerçant
(Détail)



Leipzig, Emil Meiner | Auf Leinwand, H. 0,60, B. 0,48

Holländische Näherinnen

Dutch needle-women 1883 Couturières hollandaises



Dresden, Geh. Hofrat Prof. Gotth. Kuehl — Auf Leinwand, H. 0,75, B. 0,635

Radiweib

The radish-woman — 1884 — La femme aux radis



München, Prof. Fr. von Uhde — Auf Leinwand, H. 1,59, B. 0,91

Kinderstudie

Study of children — 1884 — Etude d'enfants



*Stuttgart, Kgl. Museum der bildenden Künste — Auf Leinwand, H. 1,37, B. 1,025

Drei Modelle

Three models — 1884 — Trois modèles




*Leipzig, Städtisches Museum

Auf Leinwand, H. 1,83, B. 2,80

Lasset die Kindlein zu mir kommen

Suffer the little children to come unto me

1884

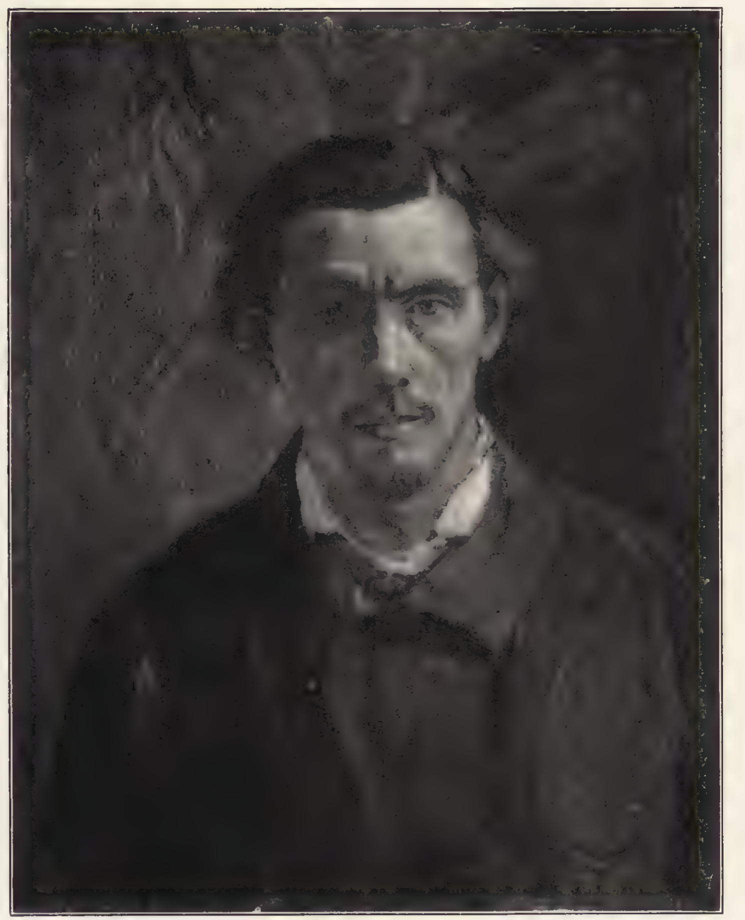
Laissez venir à moi les petits enfants



Leipzig, Städtisches Museum — Auf Leinwand, H. 1,83, B. 2,80

Lasset die Kindlein zu mir kommen

Suffer the little children to come unto me (Detail) — (Ausschnitt) 1884 — Laissez venir à moi les petits enfants (Détail)



* München, Prof. Fr. v. Uhde — Auf Leinwand, H. 0,61, B. 0,48

**Studienkopf**

Study — 1885 — Etude



* Wien, Dr. Georg Albert — Auf Leinwand, H. 0,56, B. 0,465

**Studienkopf**

Study — 1885 — Etude



* Frankfurt a. M., Staedelsches Kunstinstitut — Auf Leinwand, H. 0,76, B. 0,62

Die Jünger von Emmaus

The disciples of Emmaus — 1885 — Les disciples d'Emmaüs



Frankfurt a. M., Staedelsches Kunstinstitut

Die Jünger von Emmaus
(Ausschnitt)
1885

The disciples of Emmaus
(Detail)

Les disciples d'Emmaüs
(Détail)




Hamburg, Landger.-Direktor Dr. Wulff — Auf Holz, H. 0,365, B. 0,255

Holländische Näherinnen

Dutch needle-women — 1885 — Couturières hollandaises



*Berlin, Kgl. Nationalgalerie — Auf Leinwand, H. 1,35, B. 0,99

An der Tür
At the door — 1885 — A la porte



Mann, den Rock anziehend

A man putting on his coat — 1885 — Un homme mettant son habit



München, Prof. Fr. v. Uhde — Auf Leinwand, H. 1,27, B. 0,94

Kind mit Puppen

A child with his dolls — 1885 — Un enfant avec ses poupées




*

Die grosse Schwester

The great sister 1885 La grande sœur



Berlin-Grunewald, Direktor A. Piper

Auf Holz, H. 0,575, B. 0,45

Lesendes Mädchen

Reading girl 1885 Jeune fille lisant



*Berlin, Kgl. Nationalgalerie

Auf Leinwand, H. 1,15, B. 1,55

„Komm, Herr Jesus, sei unser Gast“

Come Lord Jesus Christ and dine with us — 1885 — Viens, Seigneur Jésus, sois notre hôte



Berlin, Kgl. Nationalgalerie

„Komm, Herr Jesus, sei unser Gast"

Come Lord Jesus Christ and dine with us (Detail)

(Ausschnitt) 1885

Viens, Seigneur Jésus, sois notre hôte (Détail)



Berlin, Kgl. Nationalgalerie

„Komm, Herr Jesus, sei unser Gast"

Come Lord Jesus Christ and dine with us (Detail) | (Ausschnitt) 1885 | Viens, Seigneur Jésus, sois notre hôte (Détail)



* Worms, Frau Tina Schoen-Renz

Auf Leinwand, H. 0,70, B. 0,94

Lasset die Kindlein zu mir kommen

Suffer the little children to come unto me 1885 Laissez venir à moi les petits enfants




* Paris, Musée du Luxembourg — Auf Holz, H. 0,51, B. 0,63

Christus bei einer Bauernfamilie

The Christ in a house of peasants — 1885 — Le Christ chez les paysans

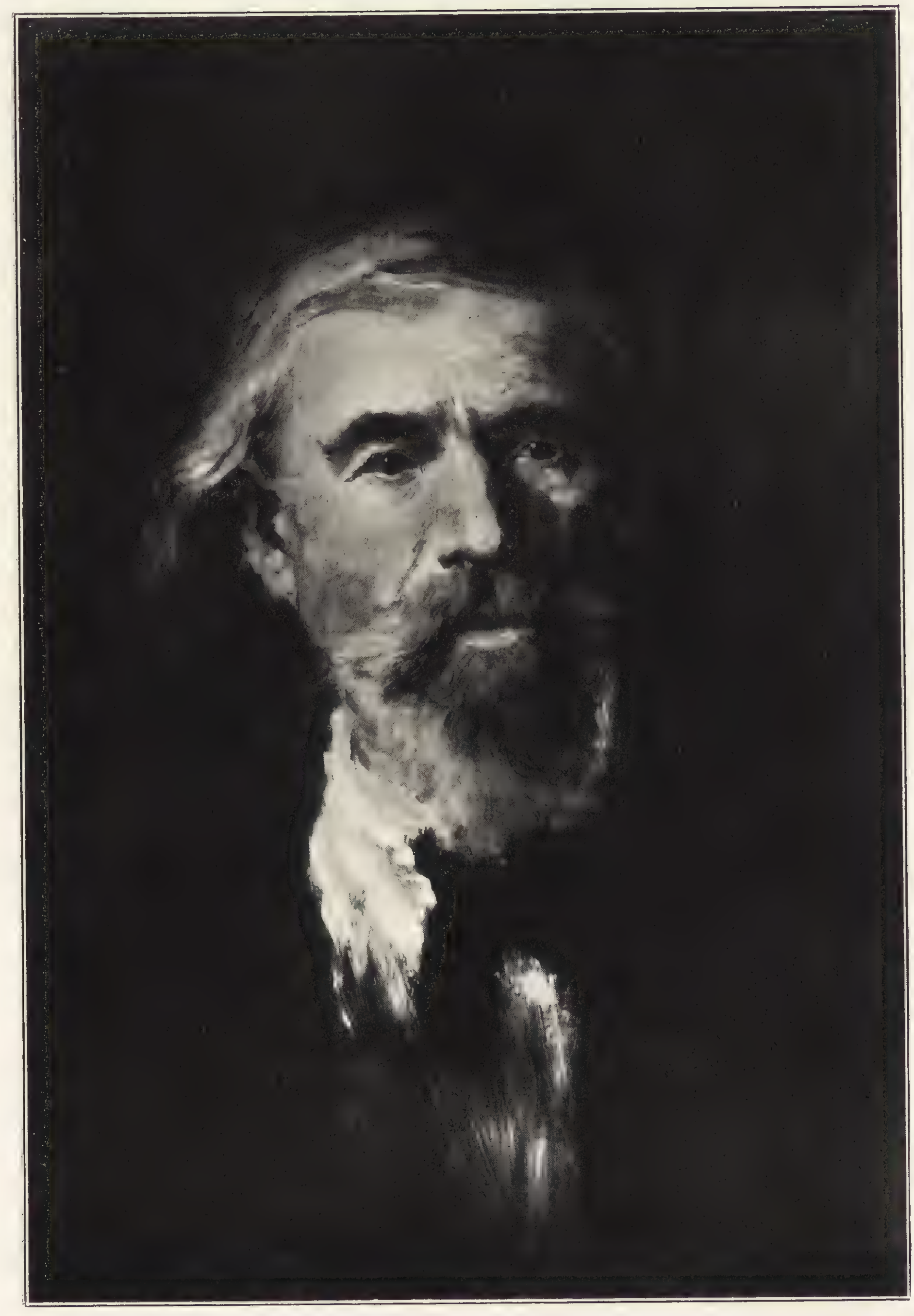


Hamburg,
Henry B. Simms

Auf Leinwand,
H. 1,94, B. 0,76

Andächtiger Mann

A devout man 1886 Homme pieux



München, Prof. Fr. von Uhde — Auf Holz, H. 0,52, B. 0,35

Studienkopf

Study — 1886 — Etude



* Frankfurt a. M., Frau Sanitätsrat Dr. Herxheimer — Auf Holz, H. 0,59, B. 0,445

Studie zum „Abendmahl“

Study for „The Lord's supper“ — 1886 — Etude pour la sainte Cêne



*Berlin, Geh. Hofrat Ernst Seeger — Auf Leinwand, H. 2,06, B. 3,25

Das Abendmahl

The Lord's supper — 1886 — La sainte Cêne



Berlin, Geh. Hofrat Ernst Seeger

Das Abendmahl
(Ausschnitt)
1886

The Lord's supper
(Detail)

La sainte Cène
(Détail)



Berlin, Geh. Hofrat Ernst Seeger

Das Abendmahl
(Ausschnitt)
1886

The Lord's supper
(Detail)

La sainte Cêne
(Détail)



Berlin, Geh. Hofrat Ernst Seeger

Das Abendmahl
(Ausschnitt)
1886

The Lord's supper
(Detail)

La sainte Cêne
(Détail)



Breslau, Max Perls — Auf Leinwand, H. 0,73, B. 0,58

Studie eines alten Mannes

Study of an old man — 1886 — Vieil homme (étude)



München, W. L. Lehmann — Auf Leinwand, H. 0,32, B. 0,41

Studie: Gmund am Tegernsee

Study: Gmund on the Tegernsee — 1886 — Etude: Gmund au „Tegernsee“



*Budapest, Museum der bildenden Künste

Auf Leinwand, H. 2,61, B. 2,28

Die Bergpredigt

1887

The sermon on the mount

Le sermon sur la Montagne



Budapest, Museum der bildenden Künste

Die Bergpredigt
(Ausschnitt)
1887

The sermon on the mount
(Detail)

Le sermon sur la Montagne
(Détail)



*Berlin, Geh. Kommerzienrat Ed. Arnhold

Auf Leinwand, H. 0,49, B. 0,63

Kinderprozession

1887

A procession of children

La procession des enfants




Berlin, Dr. Julius Elias — Auf Holz, H. 0,235, B. 0,175

Kind mit Puppe

A child with his doll — 1887 — Enfant avec poupée



* Königsberg i. Pr., Stadtmuseum (Kunstverein) — Auf Leinwand, H. 1,47, B. 1,04

Bildnis eines Bauernmädchens

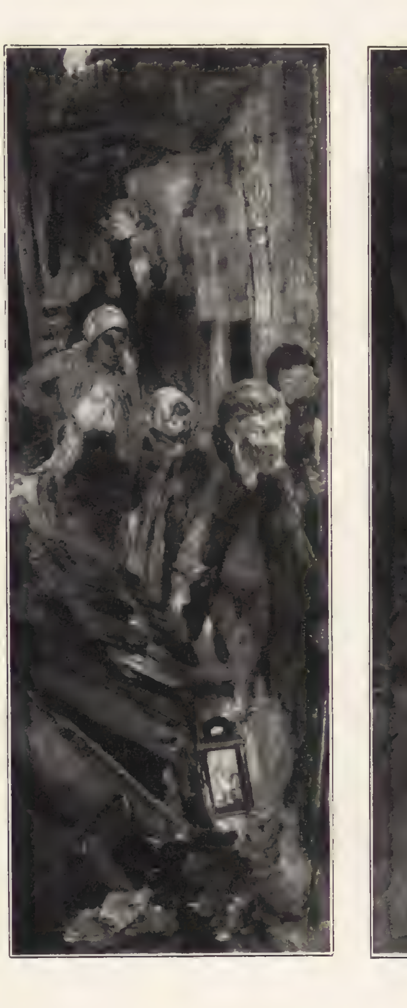
A peasant-girl — 1888 — Jeune paysanne



München, Prof. Fr. von Uhde — Auf Leinwand, H. 0,75, B. 0,61

Scheune (Skizze)

A barn (sketch) — 1888 — Une grange (esquisse)









The Holy Night
(First version)

Die heilige Nacht
Erste Fassung
1888

La nuit de Noël
(Première version)



*Dresden, Kgl. Gemäldegalerie

Auf Leinwand, H. 1,34, B. je 0,49



Die heilige Nacht: Flügelbilder
Erste Fassung
1888

The wings of the first version
of the Holy Night

Les volets de la première version
de la „nuit de Noël“



The Holy Night
(Second version)



Die heilige Nacht
Zweite Fassung
1889



La nuit de Noël
(Deuxième version)







*Dresden, Kgl. Gemäldegalerie

Auf Leinwand, H. 1,34, B. Mittelbild 1,175, Flügel je 0,49

Die heilige Nacht
Dritte Fassung
1889

The Holy Night
(Third version)

La nuit de Noël
(Troisième version)



Dresden, Kgl. Gemäldegalerie — Auf Leinwand, H. 1,34, B. 1,175

Die heilige Nacht: Mittelbild

The Holy Night: Central picture — 1888—1889 — La nuit de Noël: Partie centrale





Dresden, Kgl. Gemäldegalerie

Auf Leinwand, H. 1,34, B. je 0,49

Die heilige Nacht: Flügelbilder

The Holy Night: Wings

1888—1889

La nuit de Noël: Volets



Zur Arbeit

Women going to work — 1888 — Femmes se rendant à leur travail



Berlin, Alexander Oppler — Auf Leinwand, H. 0,97, B, 1,14

Im Schulgarten

In the school garden — 1888 — Dans le jardin de l'école



*München, Sezessionsgalerie — Auf Leinwand, H. 0,485, B. 0,60

Alter Biergarten in Dachau

An old bear-garden in Dachau — 1888 — Un jardin d'estaminet à Dachau



*Breslau, Schlesisches Museum der bildenden Künste — Auf Leinwand, H. 0,98, B. 1,18

Schularbeiten

1889

The tasks — Les devoirs



* Frankfurt a. M., Albert Ullmann

Auf Leinwand, H. 0,61, B. 0,75

**Beim Aehrenlesen**

1889

Gleaning

Le glanage



München, Prof. Fr. von Uhde — Auf Leinwand, H. 0,41, B. 0,32

Studie

Study — 1889 — Etude



Auf dem Heimweg

Going home — 1889 — En rentrant



Budapest, Dr. Adolf Kohner — Auf Leinwand, H. 1,38, B. 1,15

Das Heideprinzesschen

The little princess of the heath — 1889 — La petite princesse de la bruyère




*Dresden, Geh. Regierungsrat W. von Seidlitz — Auf Leinwand, H. 0,90, B. 1,08

Am Morgen
1889

In the morning — Au matin



Auf Leinwand, H. 0,60, B. 0,49

Das Bilderbuch I

The toy-book | 1889 | Le livre d'images



* Hamburg, Kunsthalle

Auf Leinwand, H. 1,10, B. 1,38

Die Kinderstube

A nursery — 1889 — La chambre des enfants



Dresden, Geh. Regierungsrat W. von Seidlitz — Auf Leinwand, H. 1,40, B. 1,15

Das Bilderbuch II

The toy-book — 1889 — Le livre d'images



Auf Leinwand

Zwei Töchter des Künstlers

Two of the artist's daughters — 1889 — Deux des filles de l'artiste

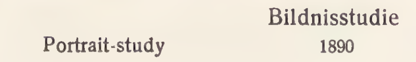


München, Prof. Fr. von Uhde — Auf Leinwand, H. 0,60, B. 0,48

**Bildnisstudie**

Portrait-study — 1890 — Etude de portrait





Auf Leinwand

**Bildnisstudie**

Portrait-study — 1890 — Etude de portrait



Auf Leinwand

Damenbildnis

Portrait of a lady — 1890 — Portrait de dame



München, Wilhelm Weigand

Auf Leinwand, H. 0,70, B. 0,90

Im Herbst
1890

Harvest

En automne



*München, Kgl. Neue Pinakothek

Auf Leinwand, H. 1,17, B. 1,26

Schwerer Gang
1890

A heavy gait

Chemin pénible

*Basel, Ludwig Laroche-Ringwald

Auf Leinwand, H. 1,15, B. 1,50

Der heilige Abend

The Christmas-eve — 1890 — Veille de Noël



*Basel, Ludwig Laroche-Ringwald



Der heilige Abend
(Ausschnitt)
1890

The Christmas-eve
(Detail)

Veille de Noël
(Détail)




* München, Prinzregent Luitpold von Bayern — Auf Pappe, H. 0,30, B. 0,22

Heimkehr

Return — 1890 — Le retour



*Berlin, Rudolf Mosse — Auf Leinwand, H. 0,915, B. 1,10

Der Gang nach Bethlehem

The progress to Bethlehem — 1890 — La marche à Bethlehem



Frankfurt a. M., Martin Flersheim — Auf Leinwand, H. 0,57, B. 0,41

Die alte Näherin

The old needle-woman — 1891 — La vieille couturière



Berlin, S. Cassirer — Auf Leinwand, H. 1,37, B. 1,00

Unterhaltung

A conversation — 1891 — La conversation




Frankfurt a. M., Martin Flersheim

Auf Leinwand, H. 0,81, B. 0,66

Am Fenster

At the window

1891

A la fenêtre



*Dresden, Kgl. Kupferstichkabinett

Pastell, H. 0,645, B. 0,885

Der Gang nach Emmaus

1891

The progress to Emmaus

La marche à Emmaüs



Die Flucht nach Aegypten

The flight to Egypt 1891 La fuite en Egypte



Die Flucht nach Aegypten

The flight to Egypt 1891 La fuite en Egypte



München, Gemäldegalerie Heinemann — Auf Leinwand, H. 1,10, B. 1,40

Die Flucht nach Aegypten

1891

The flight to Egypt — La fuite en Egypte



Easter-morning

**Ostermorgen**
1891

Au matin de Pâques



Der heilige Abend

The Holy Evening — 1891 — La veille de Noël



Barmen, Hugo Toelle

Pastell, H. 0,58, B. 0,465

Plauderei

A chat

1892

Causerie



Pastell

Zwiegespräch

A chat — 1892 — Causerie



Pastell

Die Jünger von Emmaus

The disciples of Emmaus 1892 Les disciples d'Emmaüs



Kiel, Geheimrat Prof. Dr. Albert Haenel — Auf Leinwand, H. 0,63, B. 0,79

Christus besucht eine Bauernfamilie

The Christ visiting a peasant-family — 1892 — Le Christ visitant une famille de paysans



*Nagyvarad, Bischof Paul von Szmrecsányi — Auf Leinwand, H. 2,575, B. 2,305

Die Verkündigung an die Hirten

The announciation to the shepherds — 1892 — L'annonciation aux bergers



Nagyvarad, Bischof Paul von Szmrecsányi

Die Verkündigung an die Hirten
(Ausschnitt)
1892

The announciation to the shepherds
(Detail)

L'annonciation aux bergers
(Détail)



*Saarlouis, Hauptmann Augstein — Pastell auf Pappe, H. 0,59, B. 0,47

Die heilige Familie

The Holy Family — 1892 — La sainte famille




Berlin, Dr. Julius Elias

Pastell auf Papier, H. 0,247, B. 0,185

Bildnis des Malers Max Liebermann

Portrait of the painter Max Liebermann — 1892 — Portrait du peintre Max Liebermann





*Berlin, Dr. Hucho

Die heilige Familie

The Holy Family 1892 La sainte famille

Pastell

Im Walde

In the forest 1893 Dans la forêt



Frankfurt a. M., Martin Flersheim — Auf Leinwand, H. 0,83, B. 0,67

Der Gang nach Emmaus

The progress to Emmaus — 1893 — La marche à Emmaüs



Hamburg, Justizrat Dr. Albert Wolffson — Auf Leinwand, H. 0,48, B. 0,605

Die Flucht nach Aegypten

The flight to Egypt — 1893 — La fuite en Egypte



Mainz, Kommerzienrat Wilh. Preetorius — Auf Papier, H. 0,395, B. 0,14

Studie

Study — ca. 1885 — Etude

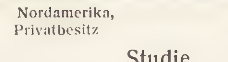


München, Prof. Fr. von Uhde — Auf Leinwand, H. 1,82, B. 0,74

Bildnisstudie

Portrait-study — ca. 1892 — Etude de portrait





Nordamerika, Privatbesitz — Auf Holz

Studie

Study — 1892 — Etude



H. 0,72, B. 0,52

Die Verstossung der Hagar

Hagar's expulsion | ca. 1892 | L'expulsion d'Agar





*Wien, Fürst Johann von und zu Liechtenstein — Auf Leinwand, H. 0,60, B. 0,48

Der Abschied des Tobias

The leaving of Tobias — 1893 — Le départ de Tobie



Weinende

A weeping girl — Anfang der 1890er Jahre — Fille pleurant



Verlassen
Anfang der 1890er Jahre

Forsaken — Abandonnée



Pastell

Die Wäscherin

The washerwoman 1893 La blanchisseuse



*Christiania, Nationalgalerie — Auf Leinwand, H. 1,95, B. 1,13

Der Schauspieler

The actor — 1893 — L'acteur



München, Prinzregent Luitpold von Bayern — Pastell auf Pappe, H. 0,26, B. 0,20

Weinendes Mädchen

A weeping girl — 1893 — Fille pleurant



München, Thomas Knorr

Auf Holz, H. 0,59, B. 0,51

In der heiligen Nacht

In the holy night — 1893 — Pendant la nuit de Noël



München, W. L. Lehmann — Auf Leinwand, H. 0,25, B. 0,20

Studie aus Etzenhausen

Study from Etzenhausen — 1893 — Etude d'Etzenhausen



H. 0,84, B. 1,18

Beim Abendläuten

Curfew — 1893 — Pendant les cloches du soir



Lachendes Mädchen

Laughing girl 1893 Fille riant



München, Prof. Fr. von Uhde — Auf Leinwand, H. 1,73, B. 1,40

Zwei Töchter des Künstlers

Two of the artist's daughters — 1893 — Deux des filles de l'artiste



München, Prof. Fr. von Uhde Auf Leinwand, H. 1,83, B. 0,73

Der Mohrenkönig

A Moorish king 1894 Un des rois mages




*Frankfurt a. M., Albert Ullmann

Auf Leinwand, H. 1,27, B. 1,00

Herr, bleibe bei uns . . .!

Lord, stay with us — 1894 — Seigneur, reste avec nous



**Ostermorgen**
1894

Easter-morning

Matin de Pâques



*München, Kgl. Neue Pinakothek

Auf Leinwand, H. 1,45, B. 1,68

Noli me tangere

Touch-me-not

1894

Ne me touche pas



*Stuttgart, Kgl. Museum der bildenden Künste

Auf Leinwand, H. 1,306, B. 1,688

Nach kurzer Rast

After a short rest

1894

Après un court repos



*Stuttgart, Kgl. Museum der bildenden Künste

Nach kurzer Rast
(Ausschnitt)
1894

After a short rest
(Detail)

Après un court repos
(Détail)

*Bautzen, Kommerzienrat O. Weigang

Auf Leinwand, H. 1,72 B. 2,36

Die Grabtragung Christi

The sepulture of Christ

1894

La sépulture du Christ



Bautzen, Kommerzienrat O. Weigang



Die Grabtragung Christi
(Ausschnitt)
1894

The sepulture of Christ
(Detail)

La sépulture du Christ
(Détail)



Ruhe auf der Flucht

Rest on the flight — ca. 1894 — Repos pendant la fuite



Dresden-Blasewitz, Ad. Rothermundt — Auf Leinwand, H. 1,12, B. 0,85

Auf dem Heimweg

Going home — Mitte der 1890er Jahre — En revenant



München, Fr. Lauer — Auf Holz, H. 0,60, B. 0,48

Bildnisstudie

Portrait-study — ca. 1895 — Etude de portrait



Ruhe auf der Flucht

Rest on the flight — 1895 — Repos pendant la fuite



*

Auf Leinwand

Weib, warum weinest du?

Wife, why art thou weeping?

Mitte der 1890er Jahre

Femme, pourquoi pleures-tu?



* Wien, Hofmuseum

Auf Leinwand, H. 0,52, B. 0,60

Weib, warum weinest du?

Wife, why art thou weeping?

Ende der 1890er Jahre

Femme, pourquoi pleures-tu?



Frankfurt a. M., Frau Pauline Weinberg

Auf Leinwand, H. 0,93, B. 1,36

Die Flucht nach Aegypten

1895

The flight to Egypt

La fuite en Egypte



*Dresden, Galerie Ernst Arnold (L. W. Gutbier)

Auf Leinwand, H. 2,10, B. 3,15

Um Christi Rock

1895

For the habit of Christ

Pour l'habit du Christ



Dresden, Galerie Ernst Arnold (L. W. Gutbier)

Um Christi Rock
(Ausschnitt)
1895

For the habit of Christ
(Detail)

Pour l'habit du Christ
(Détail)



Dresden, Galerie Ernst Arnold (L. W. Gutbier)

Um Christi Rock
(Ausschnitt)
1895

For the habit of Christ
(Detail)

Pour l'habit du Christ
(Détail)



*Magdeburg, Kaiser Friedrich-Museum

Auf Leinwand, H. 0,90, B. 1,50

Die Weisen aus dem Morgenlande

1895

The three Magi

Les trois mages



Magdeburg, Kaiser Friedrich-Museum



Die Weisen aus dem Morgenlande

The three Magi (Detail) | (Ausschnitt) 1895 | Les trois mages (Détail)



München,
Prof. Fr. von Uhde

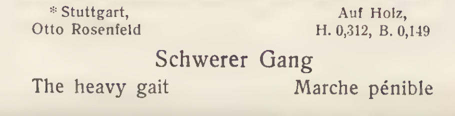
Auf Leinwand,
H. 1,99, B. 0,95

Lesende Dame

A reading lady — Dame lisant

Mitte der 1890er Jahre





* Stuttgart,
Otto Rosenfeld

Auf Holz,
H. 0,312, B. 0,149

Schwerer Gang

The heavy gait — Marche pénible



München,
Prof. Fr. von Uhde

Auf Leinwand,
H. 1,83, B. 0,73

Weibliches Bildnis

Portrait of a lady — Portrait de femme

Mitte der 1890er Jahre



München, Prof. Fr. von Uhde

Weibliches Bildnis
(Ausschnitt)
Mitte der 1890er Jahre

Portrait of a lady
(Detail)

Portrait de femme
(Détail)



Studienkopf

Study — Mitte der 1890er Jahre — Etude



*Darmstadt, Grossh. Gemäldegalerie — Auf Holz, H. 0,72, B. 0,585

Tischgebet

Grace — Mitte der 1890er Jahre — La prière avant le repas



Frankfurt a. M., M. Goldschmidt & Co. Auf Pappe, H. 0,52, B. 0,42

Mutter und Kind

Mother and child — Mitte der 1890er Jahre — Mère avec enfant



München, Prinzregent Luitpold von Bayern — Pastell, H. 0,60, B. 0,47

In der Dämmerung

In the dusk — Mitte der 1890er Jahre — Pendant le crépuscule



Pastell, H. 0,475, B. 0,31

Im Schnee

Snow-time | Mitte der 1890er Jahre | Dans la neige



Frankfurt a. M., Ernst Flersheim | Auf Leinwand, H. 1,02, B. 0,83

In Betrübnis

Mourning | Mitte der 1890er Jahre | Affligée



*München, Kgl. Graphische Sammlung — Pastell auf Pappe, H. 0,61, B. 0,49

Lesendes Mädchen

A reading girl — Mitte der 1890er Jahre — Fille lisant



Lausanne, Prof. Dr. H. Stilling — Pastell, H. 0,58, B. 0,46

In Gedanken

In thoughts — Mitte der 1890er Jahre — Méditation



Studienkopf

Study — Mitte der 1890er Jahre — Etude




Verlassen

Forsaken — Mitte der 1890er Jahre — Abandonnée



Abend

Evening-time — Mitte der 1890er Jahre — Soir



Bukarest, Prinz Ferdinand von Rumänien

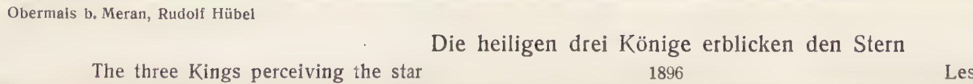
Auf Leinwand, H. 0,95, B. 1,58

Der Ritt der heiligen drei Könige nach Bethlehem

The three Kings riding to Bethlehem

1895

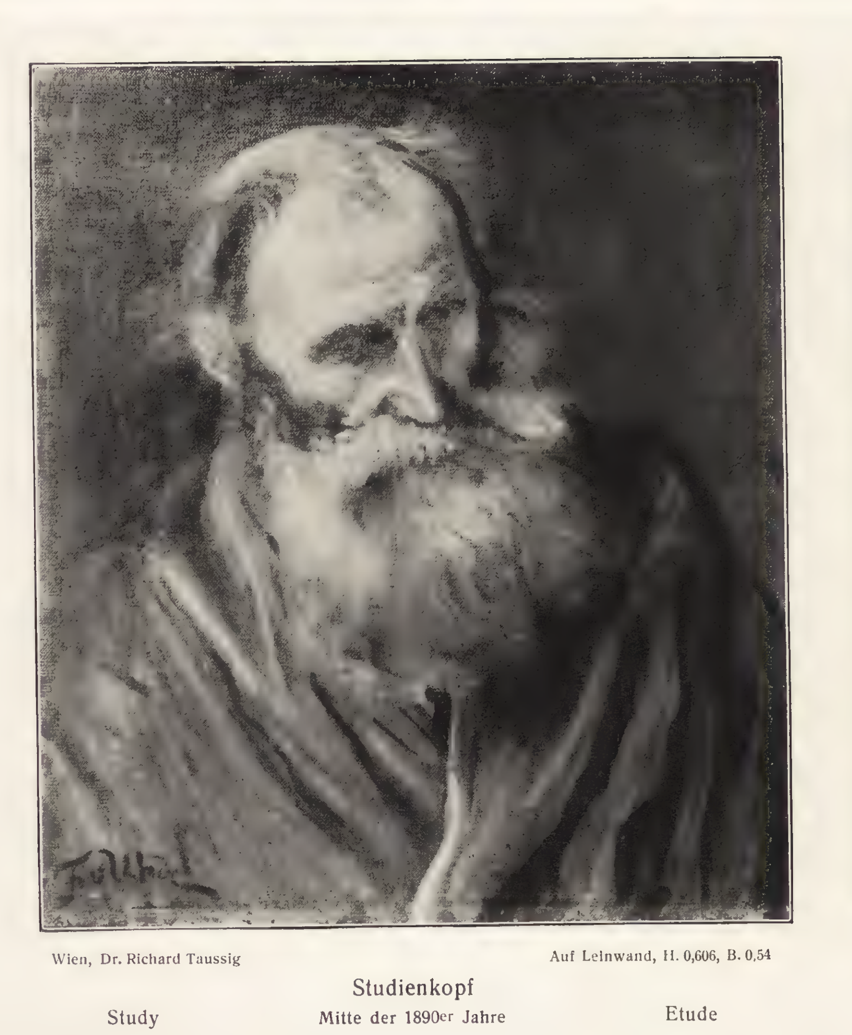
La marche des trois rois à Bethlehem



Obermais b. Meran, Rudolf Hübel — Auf Leinwand, H. 0,95, B. 1,70

Die heiligen drei Könige erblicken den Stern

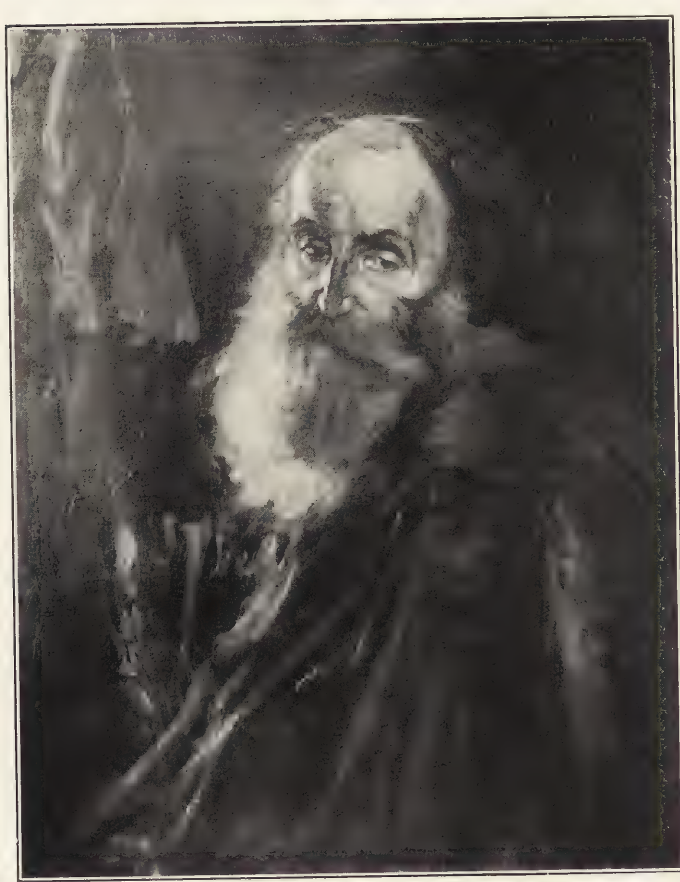
The three Kings perceiving the star — 1896 — Les trois rois apercevant l'étoile

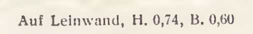


Wien, Dr. Richard Taussig — Auf Leinwand, H. 0,606, B. 0,54

**Studienkopf**

Study — Mitte der 1890er Jahre — Etude





Auf Leinwand, H. 0,74, B. 0,60

**Studienkopf**

Study — Mitte der 1890er Jahre — Etude



Klosterneuburg, Heinrich L. Neumann

Auf Leinwand, H. 0,67, B. 0,61

Der Patriarch

The patriarch

1896

Le patriarche



* Frankfurt a. M., Kunsthandlung J. P. Schneider jr. Auf Leinwand, H. 1,40, B. 1,20

Christus

Christ 1896 Le Christ



München, Prof. Fr. von Uhde — Auf Leinwand, H. 1,16, B. 1,45

In der Laube (Die drei Töchter des Künstlers)

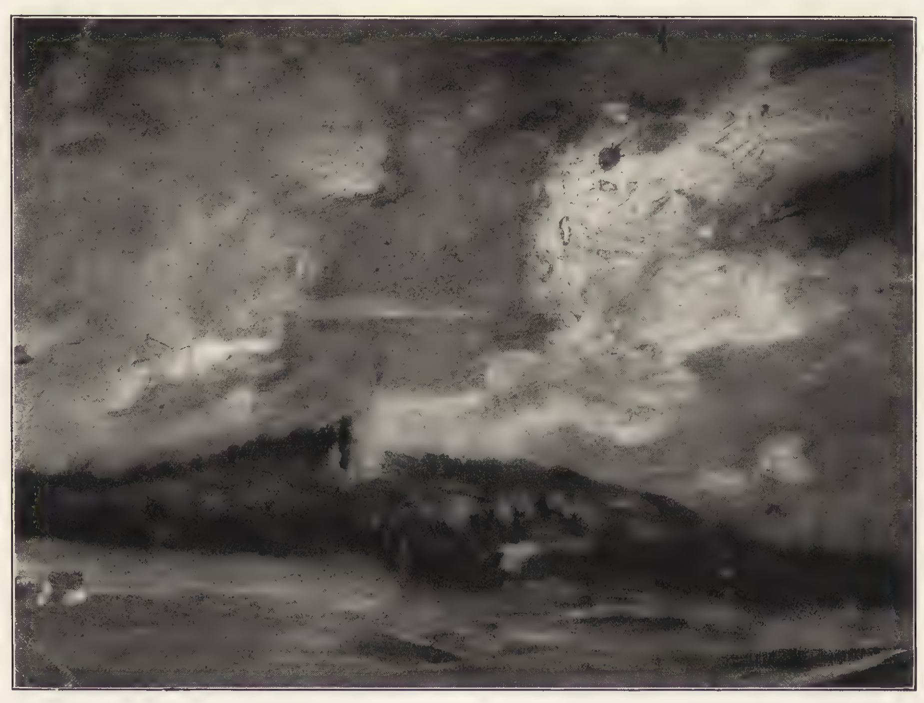
In the arbour (The three daughters of the artist) — 1896 — Dans la tonnelle (Les trois filles de l'artiste)



*Berlin, Frau Emma Dernburg — Auf Leinwand, H. 1,40, B. 1,60

Christus und Nikodemus

Christ and Nicodemus — 1896 — Le Christ et Nicodème



München, Prof. Fr. von Uhde | Auf Leinwand, H. 0,32, B. 0,41

Studie

Landscape-study | 1896 | Etude de paysage



Dresden, Kommerzienrat Theodor Bienert — Auf Leinwand, H. 0,715, B. 0,57

Der Gang nach Emmaus

The progress to Emmaus — ca. 1896 — La marche à Emmaüs



München, Prof. Fr. von Uhde — Auf Leinwand, H. 0,73, B. 0,52

Studie zur „Predigt am See“

Study for „The sermon |at the sea“ — 1896 — Etude pour „Le sermon au bord du lac“



Stuttgart, Adolf Bothe — Leinwand auf Pappe, H. 0,39, B. 0,31

Studie zur „Predigt am See“

Study for „The sermon at the sea“ — 1896 — Etude pour „Le sermon au bord du lac“



*Berlin, Kunsthandlung Eduard Schulte — Auf Leinwand, H. 2,20, B. 2,90

Christi Predigt am See

The sermon at the sea — 1896 — Le sermon au bord du lac

*Berlin, Kunsthandlung Eduard Schulte



Christi Predigt am See
(Ausschnitt)
1896

The sermon at the sea
(Detail)

Le sermon au bord du lac
(Détail)



Dresden, Frau Ida Bienert — Auf Leinwand, H. 0,59, B. 0,80

Der junge Tobias mit dem Engel

Young Tobit and the angel — 1897 — Le jeune Tobie guidé par l'ange



Wien, Galerie Miethke

Auf Leinwand, H. 0,65, B. 0,55

Der Wanderer

The wanderer

ca. 1897

Le touriste



Magdeburg, Bernhard Lippert

Auf Leinwand, H. 0,65, B. 0,55

Der Abschied des Tobias

The leaving of Tobias — ca. 1897 — Le départ du jeune Tobie



Frankfurt a. M., Hugo Nathan — Auf Leinwand, H. 0,62, B. 0,72

„Herr, ich bin nicht wert, dass du unter mein Dach gehest"

Lord, I am not worthy that you go under my roof — ca. 1897 — Seigneur, je ne suis pas digne que tu entres sous mon toit



Auf Leinwand

Die Töchter des Künstlers

The artist's daughters — 1897 — Les filles de l'artiste



Wien, Gustav Gurschner

Auf Leinwand, H. 0,93, B. 0,63

Christi Himmelfahrt (Skizze)
1897

The ascension of Christ
(Sketch)

L'ascension du Christ
(Esquisse)



*München, Kgl. Neue Pinakothek

Auf Leinwand, H. 3,19, B. 2,76

Christi Himmelfahrt

The ascension of Christ

1897

L'ascension du Christ

München, Kgl. Neue Pinakothek

Christi Himmelfahrt
(Ausschnitt)
1897

The ascension of Christ
(Detail)

L'ascension du Christ
(Détail)



Berlin, Geh. Kommerzienrat Ed. Arnhold — Auf Holz, H. 0,52, B. 0,76

Der Gang nach Emmaus

The progress to Emmaus — 1897 — La marche à Emmaüs



*Berlin, L. Zuckermandel

Auf Leinwand, H. 0,945, B. 0,785

Christus, Kranke heilend

Christ healing the sick

1897

Le Christ guérissant les malades



Berlin, L. Zuckermandel



Christus, Kranke heilend
(Ausschnitt)
1897

Christ healing the sick
(Detail)

Le Christ guérissant les malades
(Détail)



* Berlin, Kunsthandlung Eduard Schulte — Auf Leinwand, H. 2,37, B. 1,70

Richard III.

Richard III. — 1897 — Richard III



Berlin, Kunsthandlung Eduard Schulte

Richard III.
(Detail)

Richard III.
(Ausschnitt)
1897

Richard III
(Détail)



München, Kommerzienrat Adolf Sturm — Auf Leinwand, H. 0,60, B. 0,48

Der Abschied des kleinen Tobias

The leaving of Tobias — 1897 — Le départ du jeune Tobie



München, Kommerzienrat Adolf Sturm

Der Abschied des kleinen Tobias
(Ausschnitt)
1897

The leaving of Tobias
(Detail)

Le départ du jeune Tobie
(Détail)



Chemnitz, Kommerzienrat J. E. Reinecker

Auf Leinwand, H. 0,60, B. 0,48

Studie
1898

Study

Etude



Wien, Frau Dr. Anton Loew Auf Leinwand, H. 1,93, B. 0,76

Bildnis eines alten Mannes

Portrait of an old man 1898 Portrait d'un vieil homme



*Stuttgart, Kgl. Museum der bildenden Künste

Auf Leinwand, H. 2,80, B. 2,495

Das Abendmahl

The Lord's supper 1898 La sainte Cène



Stuttgart, Kgl. Museum der bildenden Künste



Das Abendmahl
(Ausschnitt)
1898

The Lord's supper
(Detail)

La sainte Cène
(Détail)



Stuttgart, Kgl. Museum der bildenden Künste



The Lord's supper
(Detail)

Das Abendmahl
(Ausschnitt)
1898

La sainte Cène
(Détail)



Frankfurt a. M., Eduard Simon-Wolfskehl

Auf Leinwand, H. 0,49, B. 0,61

In der Laube

1898

In the arbour

Dans la tonnelle



Karlsruhe, Prof. Ludwig Dill

Auf Leinwand, H. 0,31, B. 0,40

Am Gartentisch (Skizze)

In the garden 1898 Au jardin



Auf Leinwand, H. 0,58, B. 0,73

Gang zur Morgenarbeit

Going to the morning-work — 1898 — En chemin pour le travail du matin



Auf Leinwand, H. 0,72, B. 0,52

Träumerei

Dreams ca. 1898 Rêverie



*Dresden, Kgl. Gemäldegalerie — Auf Leinwand, H. 1,65, B. 1,78

Des Künstlers Töchter

The artist's daughters — 1898 — Les filles de l'artiste

Wien, Christian Herrmann

Auf Holz, H. 0,46, B. 0,64

Die Legende vom Tobias

Ende der 1890er Jahre

The legend of Tobias

La légende de Tobie



Pirna, J. Mayer

Auf Papier, H. 0,405, B. 0,325

Die Verstossung der Hagar

Hagar's expulsion

1890er Jahre

L'expulsion d'Agar





*München, Kgl. Hoftheater — Auf Leinwand, H. 0,93, B. 0,70

Bildnis des Kammersängers Franz Nachbaur als Walter von Stolzing

Francis Nachbaur as Walter Stolzing in the opera „The meistersingers of Nuremberg“

1898

François Nachbauer en Walter Stolzing de l'opéra „Les meistersinger de Nuremberg“



Cöln, Kunsthandlung N. Steinmeyer — Auf Leinwand, H. 1,73, B. 2,42

Die Anbetung der heiligen drei Könige

The three Magi adoring Christ — 1899 — L'adoration des trois mages



Auf Leinwand

Kind und Hund
1899

Girl and dog

Jeune fille avec un chien



*Amsterdam, A.-G. „Die illustrierte Bibel“ — Auf Pappe, H. 0,59, B. 0,49

Der Herr erscheint Abraham

The Lord appearing to Abraham — 1898 — Le Seigneur apparaissant à Abraham



* Amsterdam, A.-G. „Die illustrierte Bibel“ Auf Pappe, H. 0,40, B. 0,29

Die Prüfung Abrahams

Abraham's trial 1897 Abraham mis à l'épreuve




*Amsterdam, A.-G. „Die illustrierte Bibel“ — Auf Pappe, H. 0,58, B. 0,44

Moses schlägt Wasser aus dem Felsen

1899

Moses striking the rock to get water — Moïse frappant le rocher pour obtenir de l'eau



*Amsterdam, A.-G. „Die illustrierte Bibel“ — Auf Pappe, H. 0,58, B. 0,43

Die Verstossung der Hagar

Hagar's expulsion — 1898 — L'expulsion d'Agar



*Amsterdam, A.-G. „Die illustrierte Bibel“ — Auf Pappe, H. 0,58, B. 0,79

Die Aufrichtung der ehernen Schlange

The erection of the brazen serpent — 1899 — L'érection du serpent d'airain




*Amsterdam, A.-G. „Die illustrierte Bibel" Auf Pappe, H. 0,77, B. 0,57

Jakob und Rahel

Jacob and Rahel 1899 Jacob et Rachel

Berlin, Bruno Cassirer

Auf Leinwand, H. 0,55, B. 0,65

Die Flucht nach Aegypten

Ende der 1890er Jahre

The flight to Egypt

La fuite en Egypte



Auf Leinwand

Gruppe junger Mädchen

Group of young girls — 1899 — Groupe de jeunes filles



Zürich, Conrad Wirth-Lindenmeyer — Auf Pappe, H. 0,41, B. 0,51

Die Grabtragung Christi

The sepulture of Christ — 1900 — La sépulture du Christ

Berlin-Schöneberg, Dr. Levinstein — Auf Leinwand, H. 0,52, B. 0,42

Studie zur „Atelierpause“

Study for „Repose in the studio“ — 1900 — Etude pour „Le repos pendant la séance“



Berlin-Schöneberg, Dr. Levinstein — Auf Leinwand, H. 0,545, B. 0,355

Studie zur „Atelierpause“

Study for „Repose in the studio“ — 1900 — Etude pour „Le repos pendant la séance“



Studie zur „Atelierpause“

Study for „Repose in the studio“ 1900 Etude pour „Le repos pendant la séance“



*Frankfurt a. M., Martin Flersheim | Auf Leinwand, H. 2,71, B. 2,26

Atelierpause

Repose in the studio | 1900 | Le repos pendant la séance



Frankfurt a. M., Martin Flersheim

Atelierpause
(Ausschnitt)
1900

Repose in the studio
(Detail)

Le repos pendant la séance
(Détail)



Sonniger Tag

A sunny day — 1900 — Un jour de soleil



München, Prof. Fr. von Uhde

Auf Leinwand, H. 0,90, B. 0,75

Studie

Study

1900

Etude



*München, Sezessionsgalerie — Auf Leinwand, H. 1,20, B. 1,72

Hundefütterung

Girl feeding a dog — 1900 — Le repas du chien



Am Gartenzaun

At the hedge — 1901 — Auprès de la clôture



Magdeburg, Bernhard Lippert

Auf Holz, H. 0,60, B. 0,49

In der Veranda

In the veranda — 1901 — Dans la véranda



Der barmherzige Samariter
(Erste Fassung)
1901

The good Samaritan
(First version)

Le Samaritain
(Première version)



*München, Rudolf Wild — Auf Leinwand, H. 1,00, B. 1,17

Der barmherzige Samariter

The good Samaritan (Second version) — (Zweite Fassung) 1901 — Le Samaritain (Deuxième version)



*Frankfurt a. M., Sammlung Pfungst — Auf Leinwand, H. 1,32, B. 1,52

Im Garten
1901

In the garden — Au jardin



*München, Kgl. Neue Pinakothek — Auf Leinwand, H. 0,64, B. 0,54

An der Verandatür

At the door of the veranda — 1902 — A la porte de la véranda



Frankfurt a. M., Louis Koch — Pastell, H. 0,465, B. 0,585

Tobias mit dem Engel

Tobias and the angel — 1902 — Le jeune Tobie guidé par l'ange



Offenbach a. M., Heinrich Feistmann — Pastell auf Pappe, H. 0,48, B. 0,60

Zwiegespräch

A chat — 1902 — La conversation



*Breslau, Schlesisches Museum der bildenden Künste — Auf Pappe, H. 0,47, B. 0,575

Holländisches Interieur

Dutch interior — 1902 — Intérieur hollandais



Offenbach a. M., Heinrich Feistmann — Auf Leinwand, H. 0,55, B. 0,65

Im Garten

In the garden — 1902 — Au jardin



Heidelberg, Prof. Dr. E. Leser — H. 0,75, B. 0,65

An der Verandatür

At the door of the veranda — 1903 — A la porte de la véranda

*Coblenz, Carl Spaeter jr. — Auf Leinwand, H. 1,00, B. 1,20

Stille Nacht, heilige Nacht

1902—1903

Christmas-eve — Le jour de Noël



Coblenz, Carl Spaeter jr.

Stille Nacht, heilige Nacht

Christmas-eve
(Detail)

(Ausschnitt)
1902—1903

Le jour de Noël
(Détail)



Frankfurt a. M., Hugo Nathan — Pastell, H. 0,42, B. 0,60

Hof in Zandvoort

A court at Zandvoort — 1903 — Une cour à Zandvoort



Frankfurt a. M., Frau Jacob Weiller — Pastell, H. 0,46, B. 0,60

Hof in Zandvoort

A court at Zandvoort — 1903 — Une cour à Zandvoort



Frankfurt a. M., S. Ravenstein | Pastell, H. 0,61, B. 0,49

Zwiegespräch
Um 1903

A chat | L'entretien



Frankfurt a. M., Kunsthandlung J. P. Schneider jr. Auf Leinwand, H. 0,65, B. 0,54.

Sommertag

A summer-day 1903 Un jour d'été



*Bremen, Kunsthalle

Auf Leinwand, H. 0,59, B. 0,74

Der Gartenweg

The way in the garden — 1903 — La promenade au jardin



Die heiligen drei Könige erblicken den Stern

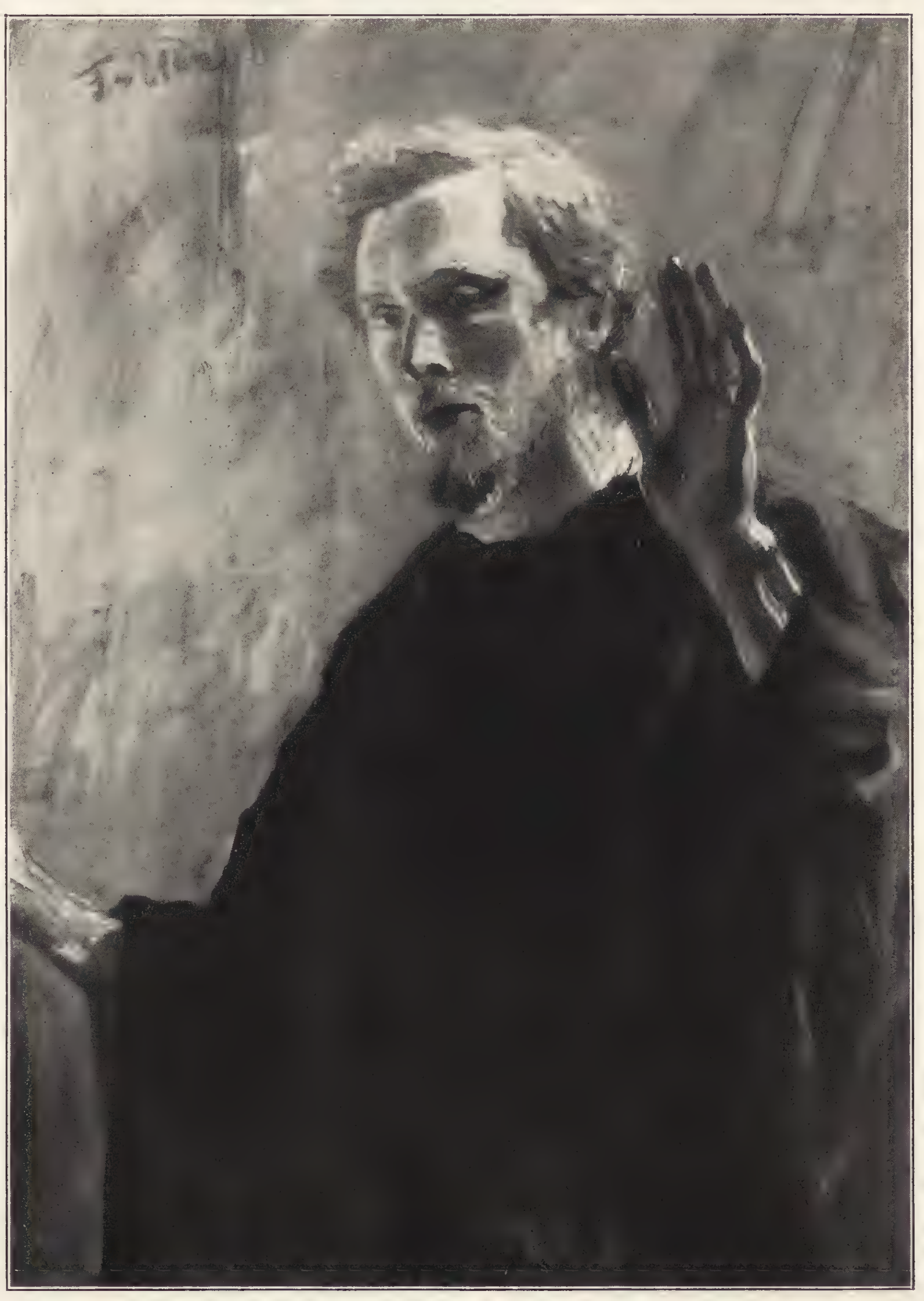
The three Kings perceiving the star 1903 Les trois rois apercevant l'étoile



München, Prof. Fr. v. Uhde — Auf Pappe, H. 0,92, B. 0,69

Skizze für das Altarbild in der Lutherkirche zu Zwickau

Sketch for an altar-picture in the Luther church at Zwickau — 1904 — Esquisse pour le tableau d'autel dans l'église Luthérienne de Zwickau



München, Kunsthandlung H. L. Neumann Nachf. (A. Demeter) Auf Pappe, H. 1,00, B. 0,70

Christus

Christ (Studie zum Zwickauer Altarbild) Le Christ

(Study for the altar-picture at Zwickau) 1904 (Etude pour le tableau d'autel de Zwickau)



Frankfurt a. M., Gemäldegalerie Hermes & Co. Auf Leinwand, H. 0,87, B. 0,64

Christus

Christ (Studie zum Zwickauer Altarbild) Le Christ

(Study for the altar-picture at Zwickau) 1904 (Etude pour le tableau d'autel de Zwickau)



Selbstbildnis

Portrait of the artist 1904 Portrait de l'artiste



Frankfurt a. M., Julius Heyman

Auf Leinwand, H. 0,74, B. 0,87

In der Laube

In the arbour 1904 Dans la tonnelle



Im Garten
1904

In the garden

Au jardin

München, Prof. Fr. von Uhde

Auf Leinwand, H. 0,48, B. 0,61

Abendmusik

Evening-music — 1904 — Musique du soir

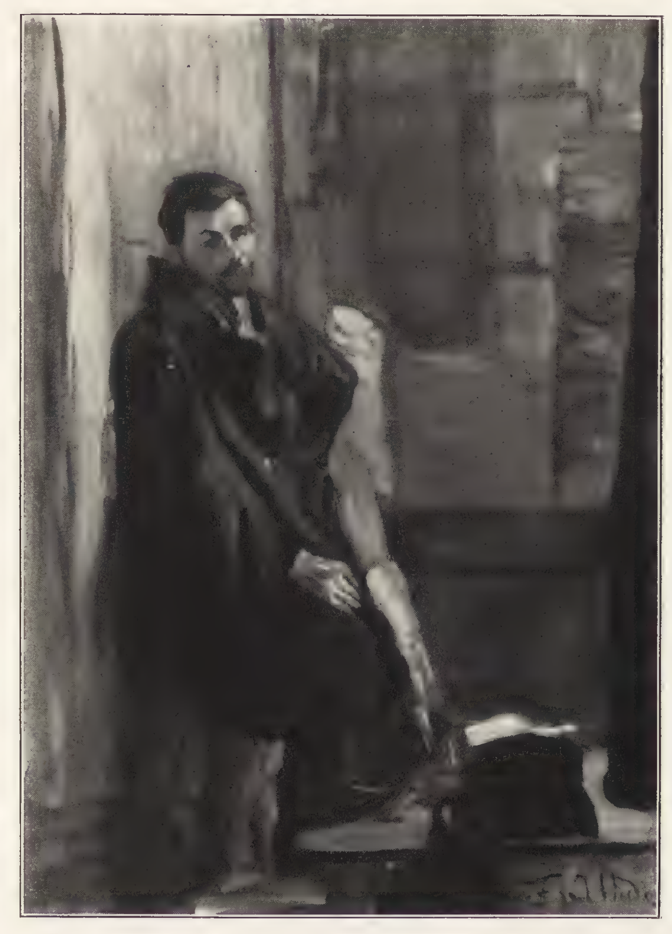


* Zwickau, Lutherkirche

Auf Leinwand, H. 4,00, B. 2,50

Altarbild

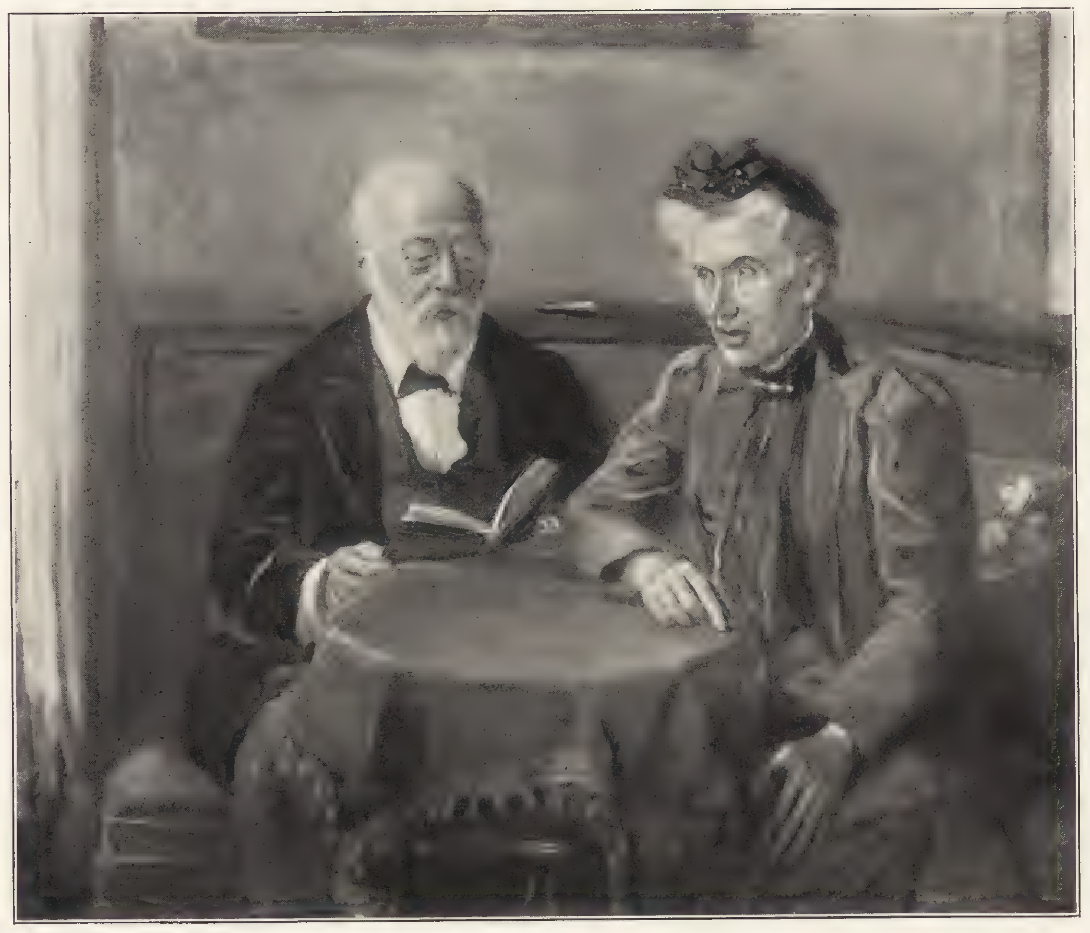
Altar-picture 1905 Tableau d'autel



München, Kunsthandlung Ludwig L. Politzer Leinwand auf Pappe, H. 0,675, B. 0,477

Studie

Study 1906 Etude



*Hamburg, Kunsthalle — Auf Leinwand, H. 1,105, B. 1,30

Bildnisgruppe: Senator Dr. Hertz und Frau

Portrait group: Dr. Hertz, Senator of Hamburg, and his wife — 1906 — Groupe de portraits: Le Sénateur d'Hambourg Hertz avec sa femme



München, Dr. R. von Ritter — Auf Leinwand, H. 0,70, B. 1,00

Im Garten

In the garden — 1906 — Au jardin



Frankfurt a. M., Gemäldegalerie Hermes & Co. — Auf Leinwand, H. 0,88, B. 1,11

Im Blätterschatten

1906

In the shadow of trees — Dans l'ombre des feuilles



Frankfurt a. M., Frau Jacob Weiller — Auf Leinwand, H. 0,48, B. 0,61

Plauderei

A chat — 1906 — Conversation



Frankfurt a. M., Gemäldegalerie Hermes & Co. — Pappe auf Holz, H. 0,51, B. 0,64

Sonniger Morgen

A sunny morning — 1907 — Matin ensoleillé



Frankfurt a. M., Gemäldegalerie Hermes & Co. — Auf Leinwand, H. 0,55, B. 0,66

Schwerer Gang

The heavy gait — 1907 — Marche pénible



# ERLÄUTERUNGEN



# Erläuterungen

(Im Bilderteil verweisen die Sterne neben den Ortsangaben auf diese Erläuterungen)

Titelbild. Entstanden im fünfzigsten Lebensjahre des Künstlers. Von der Dresdener Galerie aus den Zinsen der Pröll-Heuer-Stiftung auf der Sächsischen Kunstausstellung 1903 erworben. Photogravüre im Verlag der Photographischen Gesellschaft, Berlin. — Eine im Jahr 1904 gemalte Variante auf S. 254.

S. XI. Der Teil des Schlosses, in dem der Künstler geboren, ist auf dem Bilde nicht mehr sichtbar. Die von den Eltern bewohnten Räume — eine dem Vater zugewiesene Dienstwohnung — lagen nach der Ortschaft Wolkenburg zu.

S. 3. Zu einem Gedicht von Moritz Graf Strachwitz, „Mein altes Ross".

S. 18 u. 19. Eine Verherrlichung der ersten Waffentat des jetzigen Garde-Reiter-Regiments, das am 3. Oktober 1680 aus der „teutschen Leibgarde" zu vier Kompagnien als „Regiment zu Roß" formiert ward. Von 1680—1733 führte das Regiment den Namen seines jeweiligen Chefs, 1683 von Plotho. Durch die Schlacht bei Wien, 12. September 1683, wurde der Belagerung der Stadt durch die Türken ein Ende gemacht. — Photographie-Verlag von Franz Hanfstaengl, München.

S. 24. In Paris gemalt, das erste Bild, das Uhde 1880 im „Salon" ausstellte.

S. 25. Ausgestellt im Pariser Salon von 1881.

S. 27. In München gemalt, ausgestellt auf der Berliner Akademischen Kunstausstellung 1881.

S. 28. Erstmals ausgestellt auf der Berliner Akademischen Kunstausstellung 1881. Radiert von W. Krauskopf und (als Vereinsblatt des Cölnischen Kunstvereins) von W. Unger. Photographie-Verlag von Jos. Aumüller, München. In das Wallraf-Richartz-Museum 1902 als Schenkung des Vereins der Kunstfreunde gelangt.

S. 30. Auch bekannt unter dem Namen „Die Münchner Hille Bobbe". Radiert von W. Krauskopf.

S. 32. Die Signatur oben links nicht von der Hand des Künstlers.

S. 35. Ausgestellt im Pariser Salon 1882. Photographie-Verlag von Jos. Aumüller, München.

S. 37. Ausgestellt im Pariser Salon 1883. Photographie-Verlag der Photographischen Union in München.

S. 38. Studie zu dem Bilde auf S. 39, das in Kohlgrub gemalt ist. Im Vordergrunde Frau von Uhde mit dem Töchterchen, im Hintergrunde der Künstler selbst, malend. — Das Bild auf S. 39 Photographie-Verlag der Photographischen Union in München.

S. 43—45. Die Szenerie des Bildes, das Trommler des Bayrischen Infanterie-Leibregiments zeigt, ist aus dem Münchner Vorort Schwabing genommen. — In die Dresdner Galerie 1907 gelangt, auf dem dem Original angehefteten Titelschild schlichtweg als „Die Trommler" bezeichnet. — Photographie-Verlag der Photographischen Union in München.

S. 49. In die Stuttgarter Galerie 1907 durch Kauf von der Kunsthandlung H. O. Miethke, Wien, gelangt. In dem von Konrad Lange bearbeiteten Katalog der Galerie (2. Aufl. 1907) fälschlich als „Drei Bauerkinder" bezeichnet.

S. 50 u. 51. Ausgestellt in der Berliner Akademischen Kunstausstellung 1884, im Pariser Salon 1885. Für das Leiziger Museum 1886 angekauft aus dem Vermächtnis Aug. Ad. Fockes. — Radiert von Alb. Krüger, Photographie-Verlag der Photographischen Union in München.

S. 52. Studien zu dem Bilde auf S. 53.

S. 53 u. 54. In die Galerie des Städelschen Kunstinstituts 1891 als Geschenk von Victor Moessinger gelangt. — Photographie-Verlag der Photographischen Union in München.

S. 56. Von der Nationalgalerie 1906 aus der Retrospektiven Abteilung der Großen Berliner Kunstausstellung erworben. Im Katalog der Galerie fälschlich als „Im Vorzimmer“ bezeichnet. — Photographie-Verlag der Photographischen Union in München.

S. 57 u. 59. Photographie-Verlag der Photographischen Union in München.

S. 61—63. Ausgestellt im Pariser Salon 1885, in Deutschland erstmals im Herbst des gleichen Jahres im alten Gewandhaus zu Leipzig, alsdann 1886 auf der Berliner Jubiläums-Kunstausstellung, aus der heraus das Bild für die Nationalgalerie erworben wurde. — Photogravüre im Verlag von Rudolf Schuster, Berlin.

S. 64. Veränderte kleinere Wiederholung des Bildes auf S. 50.

S. 65. Kleinere, veränderte Fassung des Bildes auf S. 61. — Photographie-Verlag der Photographischen Union in München.

S. 68. Photographie-Verlag von Franz Hanfstaengl, München.

S. 69—72. Ausgestellt auf der Berliner Jubiläums-Kunstausstellung 1886, im Pariser Salon 1887, auf der Münchner Jubiläums-Kunstausstellung 1888. Eine Skizze des Bildes im Besitz des Hofschauspielers Alois Wohlmuth, München. — Photographie-Verlag von Franz Hanfstaengl, München.

S. 75 u. 76. Ausgestellt auf der Berliner Akademischen Kunstausstellung 1887, auf der Münchner Jubiläums-Kunstausstellung 1888. Eine kleinere Wiederholung des Bildes im Besitz von Professor Halsey St. Ives in St. Louis. — Photographie-Verlag der Photographischen Union in München.

S. 77. Begonnen Sommer 1887 gelegentlich eines mehrmonatlichen Aufenthalts in Dresden, vollendet in München. — Photographie-Verlag der Photographischen Union in München.

S. 79. Studie zu einer geplanten, aber nicht gemalten „Madonna im Grünen“.

S. 81—86. In der ersten Fassung ausgestellt auf der Münchner Jubiläums-Kunstausstellung 1888, in der im Mittelbild übermalten zweiten Fassung mit überhaupt neuen Flügelbildern auf der Berliner Akademischen Kunstausstellung 1889. Für die Dresdener Galerie in der nach Uebermalung des Bogenrahmens endgültigen dritten Fassung erworben 1892. Ebenda auch die ersten Flügelbilder (S. 82), bis 1901 im Besitz des Herrn C. Louis Uhle, Dresden, und von diesem der Galerie geschenkt. — Radiert von Peter Halm, Photographien des Bildes in der ersten und zweiten Fassung im Verlage der Photographischen Union in München.

S. 89. Für die vom Verein bildender Künstler Münchens (Sezession) begründete Galerie im Jahre 1906 erworben.

S. 90. Vom Schlesischen Museum angekauft im Jahre 1905 auf der zweiten Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes.

S. 91. In Dachau gemalt.

S. 95. Radiert von W. Unger.

S. 97. Ausgestellt auf der Münchner Jahresausstellung 1889. In die Kunsthalle Hamburg 1901 durch Ankauf gelangt.

S. 103. Der ursprüngliche und eigentliche Titel des Bildes (vgl. die Wiederholung auf S. 107) ist „Der Gang nach Bethlehem“. Für die Kgl. Neue Pinakothek München alsbald nach der Entstehung erworben. Eine kleinere Fassung im Besitz von John T. Davis, St. Louis. Photographie-Verlag von Dr. E. Albert & Co., München.

S. 104 u. 105. Reproduziert mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft Berlin, in deren Verlag das Bild erschienen.

S. 106. Beitrag des Künstlers zu der Ehrengabe der Münchner Künstlerschaft anläßlich des siebzigsten Geburtstags des Prinzregenten Luitpold.

S. 107. Unveränderte Wiederholung des Bildes auf S. 103. Eine vierte Wiederholung aus dem Jahre 1907 auf S. 263.

S. 111. Vom Dresdner Kabinett erworben im Jahre 1894.

S. 120 u. 121. Ausgestellt auf der Münchner Jahresausstellung 1892, auf der Weltausstellung in Chicago 1893, auf der Großen Berliner Kunstausstellung 1894. Photographie-Verlag von Franz Hanfstaengl, München.

S. 122 u. 125. In Gauting bei Starnberg gemalt. — Das Bild auf S. 125 in Photogravüre veröffentlicht von der Photographischen Gesellschaft, Berlin, in deren Werk „Sezession. Eine Sammlung von Photogravüren nach Bildern und Studien von Mitgliedern des Vereins bildender Künstler Münchens".

S. 131. Photographie-Verlag von Franz Hanfstaengl, München.

S. 132. In Photogravüre veröffentlicht von der Photographischen Gesellschaft, Berlin, in deren Werk „Sezession".

S. 135. Dargestellt ist der Münchner Hofschauspieler Alois Wohlmuth beim häuslichen Studium einer Rolle. Das Bild ward erstmals ausgestellt auf der Großen Berliner Kunstausstellung 1893. — Reproduziert mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft Berlin, in deren Verlag das Bild erschienen.

S. 140. In Photogravüre veröffentlicht von der Photographischen Gesellschaft, Berlin, in deren Werk „Sezession".

S. 143. Photogravüre-Verlag von Rudolf Schuster, Berlin.

S. 145. Für die Neue Pinakothek angekauft vom bayrischen Staat 1894 auf der Ausstellung der Münchner Sezession. — Photographie-Verlag der Photographischen Union in München.

S. 146 u. 147. In der Stuttgarter Galerie seit 1906 als Leihgabe von Frau Geheimrat Julie von Siegle an den Stuttgarter Galerieverein. Im Katalog des Museums (2. Aufl., 1907) fälschlich unter dem Titel „Schwerer Gang" aufgeführt.

S. 148 u. 149. Vom Besitzer einer in Bautzen zu gründenden Städtischen Galerie als Geschenk bestimmt. Zurzeit (nicht öffentlich ausgestellt) in Verwahrung des Sächsischen Kunstvereins in Dresden. — Reproduziert mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin, in deren Verlag das Bild erschienen.

S. 153. Photographie-Verlag von Franz Hanfstaengl, München.

S. 154 u. 155. Das auf S. 154 reproduzierte Original existiert nicht mehr, da aus ihm die auf S. 155 gegebene Fassung des Bildes späterhin herausgeschnitten.

S. 157—159. Anknüpfend an die Worte des Evangeliums Matthäi Kap. 27, Vers 35: „Da sie ihn (*Christum*) aber gekreuziget hatten, teilten sie seine Kleider und warfen das Los darum . . ."

S. 160 u. 161. Für das Magdeburger Museum erworben 1896 auf der Ausstellung der Münchner Sezession. — Reproduziert mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin, in deren Verlag das Bild erschienen.

S. 162 Mitte. Ursprünglich Fächerblatt, wie Uhde solche als Gabe für Wohltätigkeitsbasare u. dgl. des öfteren malte.

S. 165. Von der Darmstädter Galerie erworben im Jahre 1897.

S. 170. In das Münchner Kupferstichkabinett durch Kauf gelangt 1894.

S. 179. Entstanden auf Anregung des seinerzeit in München lebenden Konsuls Theodor Bierck für eine aus insgesamt neun Bildern verschiedener Künstler bestehende Serie von Darstellungen der Persönlichkeit Christi. Vgl. „Die Bierck'sche Christus-Ausstellung" in „Kunst für Alle", XIII. Jahrgang, S. 305 ff. Außer Uhde hatten sich an der Veranstaltung beteiligt: Ferd. Brütt, Arthur Kampf, Carl Marr, Gabriel Max, Franz Skarbina, Franz Stuck, Hans Thoma, Ernst Zimmermann.

S. 181. Reproduziert mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin, in deren Verlag das Bild erschienen.

S. 185 u. 186. Ausgestellt auf der Münchner Sezession Sommer 1896. — Reproduziert mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft Berlin, in deren Verlag das Bild erschienen.

S. 193 u. 194. Ausgestellt in der Abteilung der „Sezession" auf der VII. Internationalen Kunstausstellung in München 1897. Hernach vom Künstler in der Figur des Christus umgemalt und (in der hier reproduzierten Form) im gleichen Jahr angekauft vom bayrischen Staat für die Neue Pinakothek. — Photographie-Verlag der Photographischen Union in München.

S. 196 u. 197. Reproduziert mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin, in deren Verlag das Bild erschienen.

S. 198 u. 199. Auch für dieses Bild hat der Münchner Hofschauspieler Alois Wohlmuth Modell gestanden.

S. 204—206. Für das Stuttgarter Museum erworben 1899 auf der Stuttgarter Ausstellung der Münchner Sezession. — Reproduziert mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin, in deren Verlag das Bild erschienen.

S. 211. Von der Dresdner Galerie angekauft im Jahre 1907, auf dem dem Original angehefteten Titelschild als „In der Sommerfrische“ bezeichnet.

S. 215. Beitrag des Künstlers zu der am 7. Oktober 1898 der Oeffentlichkeit übergebenen, im Foyer und den anstoßenden Wandelgängen eingerichteten Künstler-Ahnengalerie des Münchner Hoftheaters.

S. 218—223. Gemalt im Auftrage des genannten Verlags für eine „Biblia illustrata“ (deutsche Ausgabe 1905 ff. bei Kirchheim & Co. in Mainz). Die den einzelnen Kompositionen zugrunde liegenden Bibelstellen sind die folgenden: S. 218: I. Buch Mosis XVIII, 1; S. 219: I. Buch Mosis XXII, 12; S. 220: IV. Buch Mosis XX, 11; S. 221: I. Buch Mosis XXI, 14; S. 222: IV. Buch Mosis XXI, 8; S. 223: I. Buch Mosis XXIX, 11.

S. 229 u. 230. Das Bild hat, als es erstmals auf der Münchner Sezessionsausstellung 1900 vorgeführt ward, zu mancherlei Mißdeutungen Anlaß gegeben. Vgl. darüber den Aufsatz Franz Wolters in „Kunst für Alle“, XVI. Jahrg., S. 183 ff.

S. 233. Der Sezessionsgalerie vom Künstler als Geschenk überwiesen im Jahre 1906.

S. 236 u. 237. Auch die auf S. 237 gegebene Uebermalung des ursprünglichen (auf S. 236 reproduzierten) Bildes, das überdies auf der rechten Seite verkürzt ward, hat neuerdings in der Kopfbedeckung des Samariters eine nochmalige Aenderung erfahren.

S. 238. Vom 1907 verstorbenen Besitzer als Bestandteil seiner sonstigen Sammlung der Stadt Frankfurt zur Begründung einer „Modernen Galerie“ vermacht.

S. 239. Angekauft vom bayrischen Staat auf der Ausstellung 1903 der Münchner Sezession. Im Katalog der Pinakothek aufgeführt als „Lesendes Mädchen“.

S. 241. In das Schlesische Museum gelangt aus dem Vermächtnis des Breslauer Kunstsammlers Conrad Fischer.

S. 244 u. 245. Ausgestellt auf der Münchner Sezession Sommer 1903.

S. 249. Für die Bremer Kunsthalle erworben im Jahre 1904.

S. 250. Photographie-Verlag von Franz Hanfstaengl, München. Vgl. auch S. 175 u. 176. Eine vierte Variante des gleichen Themas, um 1896 entstanden, zurzeit unauffindbar.

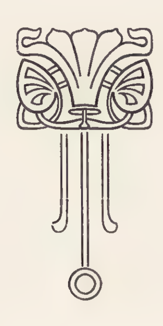
S. 251. Erster Entwurf des Bildes auf S. 257, anknüpfend an die Worte des Evangeliums Matthäi Kap. 4, Vers 16: „Das Volk, das im Finstern saß, hat ein großes Licht gesehen, und die da saßen am Ort und Schatten des Todes, denen ist ein Licht aufgegangen“. Eine zweite Skizze (Photographie-Verlag von Franz Hanfstaengl, München), mit der späteren Ausführung nahezu übereinstimmend, im Städtischen Museum in Elberfeld.

S. 259. Der Hamburger Kunsthalle gestiftet von Alfred Beit (†).

# REGISTER



# Chronologisches Verzeichnis der Werke



# Aufbewahrungsorte und Besitzer der Werke

* Die Veröffentlichung dieses Bildes konnte nicht ermöglicht werden.

* Vgl. Erläuterung zu S. 103

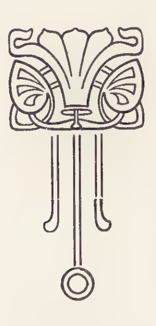
** Vgl. Erläuterung zu S. 75 und 76



## Bilder, deren Besitzer zurzeit nicht nachweisbar*



* Mitteilungen über den Verbleib dieser Bilder werden dankend entgegengenommen von der literarischen Abteilung der Deutschen Verlags-Anstalt, Stuttgart



# Systematisches Verzeichnis der Werke

I. Bilder religiösen Inhalts: 1. Altes Testament, 2. Neues Testament — II. Bilder aus der Geschichte und der Mythologie — III. Bilder aus dem Leben: 1. Im Innenraum, 2. Im Freien — IV. Bilder von Einzelfiguren: 1. Männer, 2. Frauen, 3. Kinder — V. Bildnisse — VI. Landschaften und Tierstücke

## I. Bilder religiösen Inhalts

### 1. Altes Testament



### 2. Neues Testament

II. Bilder aus der Geschichte und der Mythologie

III. Bilder aus dem Leben

1. Im Innenraum



2. Im Freien

## IV. Bilder von Einzelfiguren

### 1. Männer

2. Frauen



3. Kinder



V. Bildnisse

VI. Landschaften und Tierstücke



